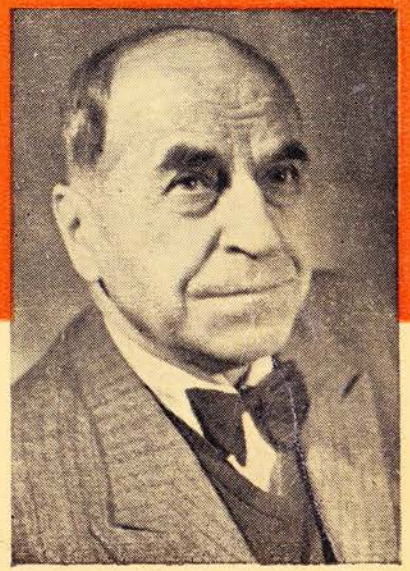
Cum am cîntat eu...
5.99 lei
21092900102692

George Niculescu-Basu

CUM AM CÎNTAT EU...

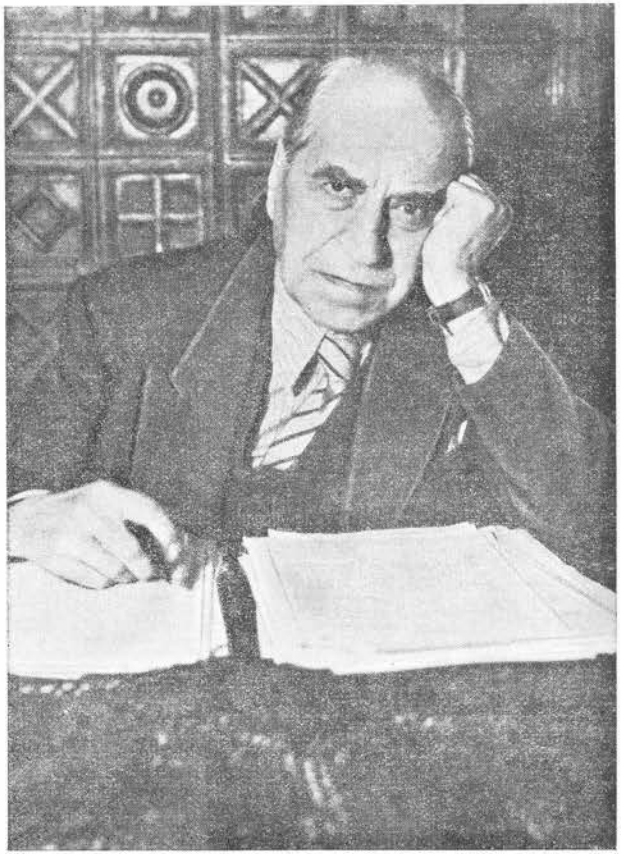


EDITURA MUZICALA
a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

De acelaşi autor

Amintirile
unui artist
de operă

Editura muzicală
a Uniunii Compozitorilor
din R.P.R. 1958



George Niculescu Basu

GEORGE NICULESCU-BASU

CUM AM CÎNTAT EU...

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
1960

Închin această lucrare tineretului și tuturor celor care iubesc muzica.

G. N. B.

De vorbă cu un tînăr cîntăreț

Școala de *bel canto* – școala cîntului frumos – spune : *Chi sa ben respirare, sa ben cantare*, adică *cine știe să respire bine, știe să cînte bine.*

Pătrunde-te de acest adevăr, tinere cu voce frumoasă, candidat la marea artă lirică și urmează sfaturile ce le găsești în această lucrare, că sînt scrise mai mult pentru tine și sînt urmarea unei vaste și îndelungate experiențe.

În trecut, s-a întîmplat să fiu întrebat de un provincial – profesor de cînt la vremea lui – cum cînt eu ?

I-am răspuns, printre altele, că „...prin împingerea abdomenului înăuntru", ceea ce l-a mirat nespus de mult. Contrariat peste măsură, a încercat să mă combată, susținînd că, deși a învățat canto în Italia, totuși el predă cîntul prin împingerea mușchilor abdominali „în afară" și nicidecum înăuntru cum am învățat eu, deoarece – a continuat el – „așa cum cînți dumneata ajungi să te sufoci...!"

Din păcate, acest maestru de cînt n-a cîntat în viața lui nici un spectacol de operă, cu toată metoda lui „grozavă", în schimb eu, cu toată „surprinderea" lui, am cîntat cu metoda mea pînă la 75 de ani fără să mă... sufoc !

Am întîlnit însă și profesori de cînt care spuneau – de data asta spre surprinderea mea – că elevul nu are nevoie de prea multă învățătură, că îi este de ajuns să învețe imitîndu-și profesorul ; am auzit de asemenea artiști

care pretindeau că pot învăța cîntul ascultînd cîntăreți mari, pe discuri etc., etc.

Ciți oameni, atîtea păreri !

E drept că exemplificările profesorului ca și audițiile de pe discuri sînt folositoare elevului, dar numai dacă știe mai dinainte să cînte după o tehnică desăvîrșită.

Imitarea profesorului ca și imitarea cîntăreților celebri, auziți pe discuri, sînt studii superficiale, nu aprofundate.

Crezi, tinere, că ascultînd pe discuri cîntăreți celebri ca Gigli, Caruso sau Del Monaco, care cîntă fraza grea „Ridi pagliaccio sul tuo amor infranto !" (Haide paiață, rîzi de a ta durere !) din opera *Paiațe* de Leoncavallo, dintr-o singură respirație, poți face și tu la fel ?

Nu, dragă tinere.

Acestea sînt realizări excepționale care nu se datoresc audițiilor de pe discuri, ci anilor îndelungați de studii.

Discurile îți dau unele indicații asupra articulației, asupra interpretării sau asupra frumuseții vocii unui cîntăreț, dar nu pot înlocui profesorul. Numai profesorul te poate ajuta (prin mijloacele pe care le are la îndemînă) să cînți frumos, și mai ales profesorul care cunoaște perfect tehnica vocală și care are și voce ca să-ți exemplifice ceea ce ți-a demonstrat teoretic.

Să lăsăm deci de o parte audițiile de pe discuri, să ne delectăm ascultîndu-le și să nu imităm decît exemplul de muncă al celor pe care îi auzim.

Dar... vei întîlni și din cei care din nepricepere sau din invidie vor căuta să te combată, așa cum am întîlnit și eu la vremea mea ; dacă vei fi convins că mijloacele tale de exprimare în cînt sînt cele sigure și perfecte, nimeni nu va reuși să te abată din drumul pe care l-ai început.

În volumul meu *Amintirile unui artist de operă*, care poate ți-a căzut în mînă, am explicat pe larg *ce am făcut în cariera mea*.

În prezenta lucrare explic tot pe larg *cum am făcut*, cum am început și prin ce mijloace am reușit să cînt pînă la vîrsta de 75 de ani. Dacă întîmplător m-ai auzit și cîntînd pe scenă, îți vei putea da seama, tinere, că din *ce*

am făcut și *cum am făcut* izvorăsc și recomandările pe care ți le dau și care mi-au folosit atît de mult mie.

Aș fi putut cînta și azi, căci glasul nu m-a părăsit, dar... doctorii au fost aceia care s-au opus să mai apar pe scenă, zicînd că inima e... așa și pe dincolo... în fine, cam... obosită.

Este drept că la prea multe emoții și încercări am pus-o în lunga mea carieră, așa cum probabil o vei pune și tu pe a ta, știi poate că noi artiștii și în special cei lirici muncim mult cu inima.

Mereu ni se spune : „cîntă cu inimă, pune inimă în cîntul tău, că altfel cîntul devine monoton" etc., etc.

Așa că, pune inimă ici, pune inimă colo, de unde să mai fie și ea, săraca ? !

De aceea, la cei 20 de ani pe care îi ai să fii atent. Păstrează-ți inima, că mare nevoie ai în cînt de o inimă bună. Nu ți-o irosi zadarnic, că mai tîrziu vei regreta...

Și-ți mai dau un sfat : să nu faci greșeala să activezi peste puterile vîrstei – așa cum am făcut eu. De la 60 de ani în sus, oricîtă dragoste de artă ai avea și oricîtă voce, ești obligat să te mai gîndești și la inimă, căci de la această vîrstă în sus biata de ea, fiind supusă la eforturi mai mari decît puterile sale, începe să... îmbătrînească !

Dar tu ai 20 de ani și dacă ai voce frumoasă și-ți place să muncești, viitorul îți este deschis.

Poate că ești și băiat frumos, deci încă un dar care te avantajează. Cred că știi că o figură cu trăsături frumoase face o bună impresie pe scenă. Dacă nu ești chiar frumos, nu trebuie să te descurajezi, deoarece se spune că „tot ce-i tînăr e și frumos", deși se mai zice că „frumusețea bătrîneții e cea mai frumoasă dintre frumuseți" (zicătoarea aceasta îmi convine mai mult mie, astăzi).

Să lăsăm deci frumusețea la o parte și să ne ocupăm de celelalte daruri fără de care nu se poate face o adevărată artă, căci frumusețea fără calități artistice ar fi întocmai ca nunta fără muzică, sau cum era pe vremuri „nunta fără lăutari".

Să ne ocupăm deci de voce.

Nu cred că la cei douăzeci de ani ai tăi ştii să emiţi sunete după o oarecare tehnică, fiindcă nu ai avut cînd şi nici cum să ţi-o însuşeşti.

În arta lirică se spune că e fericit cîntăreţul care din tinereţe şi-a găsit calea justă a impostaţiei („aşezării") vocale şi nu este nevoit să alerge toată viaţa din profesor în profesor ; şi tot fericit este elevul care are voinţa de a munci, pentru că, ajutat de dinamismul tinereţii, va putea intra cu fruntea sus în arta lirică.

Munceşte şi nu te rezuma numai la ceea ce ai învăţat. Caută să te cultivi atît vocal cît şi spiritual, căci numai astfel te vei putea menţine.

Îţi dau aceste sfaturi pentru că nici eu, la 20 de ani, nu m-am mulţumit numai cu gîndul că avînd o voce frumoasă îmi va fi suficient să mă menţin pe scenă.

Dacă ai citit volumul meu de amintiri, cred că ai văzut că lipsurile şi suferinţele morale pe care le-am trăit în tinereţe, le-am înfrînt datorită voinţei şi dragostei fanatice de a munci.

Arta, tinere, înseamnă o mie de ore de transpiraţie şi... o oră de creaţie.

Vei avea poate la început multe eşecuri în carieră, dar nu te descuraja. Toţi am avut eşecuri, prea puţini sînt cei care au reuşit chiar de la început ; majoritatea artiştilor s-au ridicat şi s-au menţinut numai prin muncă dîrză şi permanentă.

Desigur că ai auzit de cei trei cîntăreţi mondiali : tenorul Caruso, basul Şaliapin şi baritonul Titta Ruffo. Trei celebrităţi autentice care, pînă să ajungă la reputaţie universală, au îndurat multe lipsuri : proveneau din familii sărace şi nu aveau nici posibilităţi de existenţă necum acelea de a studia cîntul.

Caruso cînta în copilăria lui la Neapole – de unde era de fapt – prin localurile şi băile publice, ca să-şi cîştige pîinea.

Şaliapin şi Titta Ruffo, în tinereţe, erau pe punctul de a se sinucide – fapt pomenit chiar de ei în memoriile lor.

Toţi trei, pînă în cele din urmă, au învins şi au devenit celebri, pentru că au perseverat în realizarea idealului lor.

Au murit în cinste şi glorie şi exemplul muncii lor poate fi un îndreptar pentru orice artist.

Ia aminte tinere, atît de favorizat azi în comparaţie cu înaintaşii tăi, şi caută să te menţii acolo unde ai ajuns.

Pe vremea celor 20 de ani ai mei, artiştii nu erau preţuiţi aşa cum sînt astăzi şi fiecare se descurca aşa cum putea.

Astăzi, regimul nostru se interesează îndeaproape de artă şi de toţi creatorii săi. Condiţiile de dezvoltare ale artiştilor noştri sînt excepţionale, în comparaţie cu cele pe care le-am avut noi, cei vîrstnici. Eu însumi am reuşit abia la 37 de ani să pot începe studiile şi aceasta numai datorită bunăvoinţei unui bun prieten şi admirator care m-a ajutat să pot pleca în Italia.

Pe vremea cînd aveam 20 de ani îmi era nu ştiu cum să spun că sînt artist, pe cînd azi tu o spui fără să te jenezi. Pe atunci noi cei vechi peregrinam fiecare prin diferite formaţii sporadice. Abia în 1921, cînd s-a înfiinţat Opera Română, ne-am strîns de pe drumuri, abia atunci am avut şi noi un teatru al nostru.

Va să zică, vezi, tinere, cît eşti de norocos !

La rîndul său această lucrare (fructul a 60 de ani de muncă şi permanente căutări) este întocmită tot pentru tine. Ce n-aş fi dat eu să-mi cadă în mînă o lucrare de felul acesta la cei 20 de ani ai mei !

Dar să revin la idealul tău.

Să ţii seama că din moment ce ai început să înveţi cîntul, e bine să te opreşti de la multe lucruri pe care le făceai înainte, pentru ca să ai rezerve de energie cînd vei trece de tinereţe. Arta căreia te-ai dedicat îţi cere să fii mereu armat cu forţe pe care trebuie să le menţii pînă la sfîrşitul activităţii artistice.

Ettore Marcasa, celebrul bas din secolul trecut, care ne-a vizitat şi pe noi în anul 1895, zicea că „vocea de

tenor la 40 de ani începe să scadă, pe cînd vocea de bas la 40 de ani se așază".

Eu cred că spunea astfel pentru că era bas, dacă era tenor ar fi fost de părere că o școală bună și o viață trăită cu moderație poate „așeza" orice voce, nu numai aceea de bas.

Așadar, tinere candidat la arta cîntului, dacă ții să devii un bun artist și-ți prețuiești vocea, acest dar cu care ești înzestrat, ești dator să-ți însușești o serioasă tehnică vocală și totodată să duci o viață sobră și igienică.

Aceasta înseamnă că ești obligat să știi ce trebuie să faci și mai ales *ce nu trebuie să faci,* căci numai astfel îți vei menține vocea intactă pînă la adînci bătrînețe.

Și nu uita, tinere, că dacă ai reușit să ajungi pînă la 40 de ani cu vocea în bună stare – adică dacă nu ți-ai bătut joc de ea – ai înaintea ta cel puțin încă 20 de ani de activitate artistică.

Ei bine, acești 20 de ani sînt cei mai grei, deoarece cu cît tinerețea începe să te lase, cu atît „responsabilitatea" crește și apasă mai greu pe umerii tăi.

★

Nu am pretenția că această lucrare este un tratat de cînt, ci o socotesc ca un îndreptar temeinic pentru voce și educarea ei, deoarece cîntul nu se învață numai din carte, ci și din exemplificările orale ale profesorilor cu experiență.

S-au scris multe tratate interesante despre cînt.

Unele din ele însă s-au pierdut în explicații amănunțite asupra descrierii aparatului vocal din punct de vedere anatomic, altele s-au adresat mai mult cîntăreților de profesie și au devenit de neînțeles pentru începători din cauza prea multor termeni tehnici etc.

Pornind de la ideea că o carte de specialitate trebuie să se adreseze tuturor, în lucrarea mea m-am ferit de greșelile de mai sus, căutînd să explic tehnica vocală folosită de mine întocmai cum trebuie să fie explicată de

orice profesor de cînt în lecțiile sale practice cu elevii începători.

Pentru aceasta, dacă am dat cît mai multe detalii și am insistat asupra lor, repetînd intenționat unele idei, am făcut-o numai pentru a veni în ajutorul elevilor începători și pentru că am socotit că numai acestea sînt cele mai bune mijloace de a fi înțeles de toți cei ce sînt pasionați să cunoască tainele cîntului.

Poți ajunge la vreun rezultat dacă spui unui elev: „cîntă în mască, cîntă deschis, închide, susține sunetul" etc., dacă nu-i poți arăta cum se ajunge la acestea și dacă nu-i explici cum se închide, cum se deschide sau cum se susține un sunet?

Toate acestea, pentru a le învăța, trebuie să fie arătate și exemplificate de un profesor care le cunoaște și știe să le arate, adresîndu-se inteligenței elevului și imaginației lui. Acestea sînt mijloacele de a dobîndi baza bună, sigură și stabilă în tehnica vocală.

Nu am intenția să mă adîncesc în prea multe explicații fiziologice și anatomice. Pomenesc numai în treacăt despre ele și a trebuit să o fac, pentru că frumusețea sunetului clar, rotund, limpede și plăcut auzului a dat naștere studiului fiziologic și nu viceversa, iar studiul rațional al funcțiunilor organului vocal are importanța sa bine definită în pedagogia cîntului. Acest admirabil instrument pe care-l numim „voce umană" este destul de complicat și nu trebuie confundat cu un instrument care, fiind stricat, se poate înlocui cu un altul; o voce *ruinată* nu se mai reface.

Cunoașterea procesului fiziologic petrecut în timpul emisiunii sunetelor va fi preocuparea elevului numai în timpul studiilor. O dată stăpîn pe o perfectă respirație și emisiune, va ajunge să cînte corect în mod firesc, altminteri această preocupare ar face din el un cîntăreț rigid, nicidecum un artist.

Iarăși, fiecare trebuie să înțeleagă că numai studiul mecanismului vocal nu este suficient artei noastre lirice. Fără o voce bună, fără inteligență, fără talent, fără cul-

tură generală şi fără nervi sănătoşi, un elev nu poate deveni un bun artist liric. Profesorul ca şi elevul trebuie să înţeleagă că cele mai solide baze ale cîntului sînt mai întîi dispoziţiile naturale şi apoi studiul cu normele şi teoriile sale.

Toate aceste atribute trebuie asociate cu o putere de muncă uriaşă şi cu o perseverenţă aproape supraomenească ; în arta cîntului se munceşte din greu, chiar dacă unora li se pare „un lucru de nimic". O spun din propriami experienţă că la acest „lucru de nimic" se munceşte uneori viaţa întreagă.

Desigur, unii se vor întreba : toţi putem deveni cîntăreţi ?

Vă voi răspunde afirmativ.

Toţi pot învăţa să cînte, dar nu toţi pot deveni profesionişti ai cîntului. Cîntul nu este altceva decît „cuvîntul devenit muzică prin exagerarea inflexiunilor vocii", după cum îl definesc majoritatea dicţionarelor. Deci, toţi cei ce au o voce şi-o pot dezvolta învăţînd să cînte, cu o singură condiţie : să fie timbrată în vorbire.

Dacă fericirea face ca timbrul să fie frumos, vocea caldă, volumul suficient, simţul şi urechea muzicală dezvoltate şi dacă dorinţa de a cînta primează, dacă există dragoste pentru cînt şi dacă toate aceste condiţii se găsesc într-un organism sănătos, atunci curaj, puteţi spera că un bun şi îndelungat studiu va face din voi un bun cîntăreţ.

Cît este de sănătos studiul cîntului, şi ce echilibru moral procură celui care îl practică !

Cîntul nu este un exerciţiu respiratoriu obişnuit, ci unul organizat care face să lucreze căile respiratorii şi care învaţă pe cei ce-l exercită să dobîndească o respiraţie bună şi sănătoasă.

De asemenea, gimnastica respiratorie, absolut indispensabilă celor care cîntă, are un efect salutar asupra organismului cîntăreţului, cu atît mai mult cu cît controlul suflului, adică dozarea lui în timpul cîntului, acţionează şi asupra echilibrului centrilor nervoşi.

Chiar şi aspectul estetic îşi are rostul său în cadrul cîntului. Cîntăreţul este obligat să aibă totdeauna o poziţie artistică, degajată, o mobilitate expresivă a feţei, obligaţii care-l fac să-şi supravegheze mai mult decît oricine înfăţişarea.

M-am străduit ca lucrarea mea să poată răspunde celor mai importante întrebări ce şi le pune orice amator de muzică şi iubitor al cîntului.

Spectacolele de operă, de operetă, concertele vocale, ansamblurile vocale etc., frecventate de marele public iubitor de muzică, sînt ocazii în care acesta îşi pune întrebări şi la care nu întotdeauna îşi poate răspunde.

Fiecare încearcă nevoia de a şti şi de a înţelege ceea ce i-a plăcut sau nu la un cîntăreţ.

Din preţioasa mea experienţă de-a lungul multor ani de activitate artistică, am găsit de cuviinţă să satisfac, într-o oarecare măsură, pe cei care sînt pasionaţi de a cunoaşte cît mai mult din viaţa artistului petrecută înapoia cortinei.

Tinerilor care s-au dedicat artei lirice, am căutat să le vin în ajutor cu modestele mele îndrumări, socotind că prin ele le-aş putea uşura drumul în artă, fără acele dibuiri pe care noi, înaintaşii lor, le-am încercat.

Aparatul vocal

Toţi cei ce se bucură de dărnicia naturii şi posedă o voce aptă pentru cînt sînt obligaţi să aibă cunoştinţe suficiente de anatomie. Fiecare profesionist al vocii – cîntăreţ, profesor, actor etc. – trebuie să-şi dea seama de mecanismul şi componenţa organului său vocal.

Maestrul de cînt, ca şi elevul său, trebuie „să se cunoască mai întîi pe el însuşi", după cum spune Socrate. În acest mod fiecare se va cunoaşte mai bine pe sine, va înţelege funcţionarea normală a aparatului vocal precum şi tulburările care se pot ivi.

Profesorul care se cunoaşte bine pe sine, mai ales care a fost şi cîntăreţ, va putea să-şi cunoască elevii mai bine şi mai repede, dîndu-le o educaţie potrivită organului lor vocal şi indicînd, totodată, metoda pe care o crede de cuviinţă. Pentru aceasta, maestrul trebuie să înveţe încontinuu, deoarece niciodată nu-i sînt suficiente cunoştinţele pe care le transmite elevilor.

Cîntăreţul trebuie să-şi cunoască aparatul vocal, la fel cum orice instrumentist îşi cunoaşte instrumentul, pentru că numai astfel va şti la ce eforturi poate să-l pună pentru a nu-l strica, în care caz s-ar reface cu mari greutăţi sau chiar de loc. De aceea, nu se poate admite unui cîntăreţ lipsa cunoştinţelor elementare de anatomie.

★

Cele mai importante organe care se pun în funcţiune pentru formarea vocii sînt : plămînii, traheea, laringele,

diafragma, faringele bucal, faringele nazal, fosele nazale cu cornetele, gura, limba, dinţii, buzele şi toate cavităţile osoase ale feţei (sinusurile).

Toate aceste organe conlucrează sub impulsul diferitelor percepţii (vizuale, auditive etc.) şi dau naştere celor două elemente fonetice ale vorbirii : vocalele şi consoanele.

Aparatul vocal cuprinde trei părţi :

1. *aparatul respirator* care înmagazinează şi formează coloana de aer,
2. *aparatul fonator* care transformă coloana de aer în sunet,
3. *aparatul rezonator* care amplifică sunetul laringian.

1. *Aparatul respirator* este format din trahee, bronhii şi plămîni şi îndeplineşte, pe lîngă funcţia vitală de respiraţie, vorbirea articulată şi cîntul.

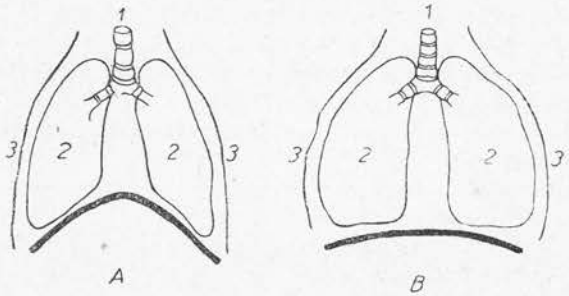
Traheea este un tub format din numeroase inele musculo-cartilaginoase, unite între ele printr-un ţesut moale – conjunctiv şi elastic – care, în partea sa superioară, se continuă cu laringele, iar la capătul inferior, cînd pătrunde în plămîni, se ramifică, de o parte şi de alta, în *bronhii*.

Plămînii se găsesc în cavitatea toracică şi sînt formaţi dintr-o reţea de canalicule cu aer şi de vase capilare sanguine. Plămînii îndeplinesc funcţia de respiraţie, adică de introducere a aerului atmosferic în plămîni şi apoi expulzarea lui, după ce aerul suferă diferite modificări la nivelul ţesuturilor. Actul respirator se manifestă la exterior prin mişcări ritmice (inspiraţie-expiraţie) efectuate, ca orice mişcare, cu ajutorul unor muşchi numiţi muşchi respiratori.

Unul din cei mai importanţi muşchi respiratori, atît în respiraţia propriu-zisă, cît şi în aceea necesară cîntului, este diafragma.

Diafragma este un muşchi lat, în formă de boltă, care desparte cavitatea toracică de cea abdominală. În stare de repaus, are suprafaţa boltită în sus. Prin contracţie, diafragma devine mai puţin bombată, apăsînd peste

organele din abdomen (ficat, stomac, intestine). Prin contracția diafragmei se mărește diametrul vertical al toracelui.



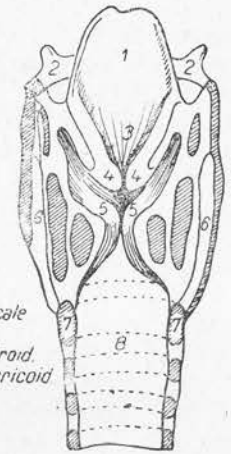
A. Diafragma în stare de repaus
B. Diafragma coborîtă prin inspirație
1. Traheea
2. Plămînii
3. Pereții toracelui

Alți mușchi respiratori măresc cavitatea toracelui în sens transversal prin ridicarea coastelor. Dintre mușchii care ridică coastele, cei mai importanți sînt mușchii *supracostali*, prinși pe de o parte de vertebre, iar pe de altă parte de marginea superioară a coastelor.

Toți acești mușchi (mușchi inspiratori) conlucrează în vederea unui singur scop : mărirea cavității toracice în toate diametrele. Știind că în cavitatea toracică este *vid* (presiune negativă) vom înțelege ușor de ce prin mărirea diametrelor cavității, plămînii vor ocupa întreaga cavitate pe care o au la dispoziție, umplîndu-se cu aerul din atmosferă (inspirație). În felul acesta, observăm că pătrunderea aerului în plămîni (inspirația) este un fenomen fizic *pasiv*. În actul respirației, numai contractarea mușchilor respiratori – automată sau conștientă – este un fenomen *activ*.

Cea mai mare parte a aparatului respirator se află în *torace*, al cărui schelet este constituit din coaste, cartilage costale, clavicule, omoplați, stern și coloana vertebrală.

2. *Aparatul fonator* are ca prim element *laringele*, organul vocal propriu-zis, adică locul în care se produc vibrațiile sonore, constituind vocea.



Laringele (secțiune verticală)

1. Epiglota
2. Osul hioid
3. Glota.
4. Coardele vocale superioare.
5. Coardele vocale inferioare.
6. Cartilajul tiroid.
7. Cartilajul cricoid
8. Traheea

A. Glota deschisă
B. Glota închisă

1. Limba.
2. Epiglota.
3. Coardele vocale superioare
4. Coardele vocale inferioare.
5. Deschizătura traheei (glota)

Laringele are forma unui trunchi de piramidă triunghiulară – ca un fel de manșon – cu baza mică în continuarea traheii. El este format din cartilage, ligamente, mușchi, oase, nervi, vase, totul căptușit în interior de o membrană mucoasă.

În interiorul lui se găsesc *coardele vocale,* cea mai importantă formație anatomică din acest organ.

Mușchii laringelui sînt de două feluri : cei care dau laringelui mișcări globale și cei care dau mișcări parțiale.

Interiorul laringelui cuprinde vase limfatice numeroase și ramuri ale nervului pneumogastric, adică perechea a 10-a nervoasă craniană. Mușchii superiori ai laringelui sînt impresionați de alți nervi laringieni sau de nervi recurenți, a căror paralizie duce la pierderea vocii.

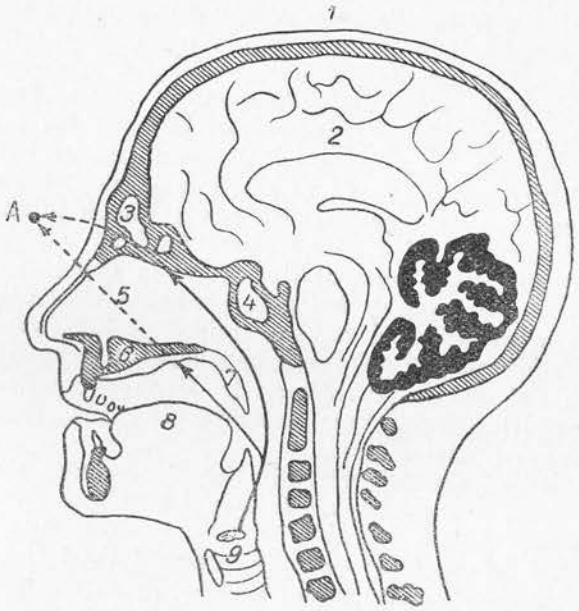
Coardele vocale sînt formate din patru răsfrîngeri – cîte două de fiecare parte – pe care le face mucoasa ce căptușește laringele. Aceste patru răsfrîngeri sau pliuri, așezate unele sub altele, formează două coarde vocale superioare și două inferioare. Cele două coarde inferioare constituie coardele vocale propriu-zise și sînt de absolută importanță pentru producerea sunetului. Celelalte două superioare nu au aceeași importanță ca primele. Acestea pot fi lezate sau chiar distruse, fără a avea consecințe importante în vorbire ; de aceea ele se mai numesc și *false coarde vocale.*

Dimensiunile coardelor vocale sînt variabile după sex și vîrstă. La bărbat ele ating o lungime de 20–25 mm, iar la femeie 16–18 mm. Coardele vocale limitează o deschizătură mediană, numită *glotă,* care la rîndul ei este formată din *glota respiratorie* și *glota vocală,* aceasta din urmă fiind cuprinsă numai între coardele vocale (inferioare). În grosimea mucoasei laringelui se găsesc un număr mare de glande mucoase, a căror secreție menține o stare permanentă de umiditate.

3. *Aparatul rezonator* este format din „cutii de rezonanță", adică din diferite cavități care, la fel ca la o vioară sau la un instrument de suflat, amplifică sunetul format în laringe.

Faringele este o cavitate mai largă, formată din numeroși mușchi și membrane, care se deschide deasupra laringelui și în continuare cu esofagul. El este legat prin mușchi puternici de laringe, de rădăcina limbii, de baza craniului și de vălul palatin.

Faringele îndeplinește în cadrul cîntului funcția de rezonator (vezi capitolul „Rezonatori") și ar putea fi comparat cu o orgă. După cum o orgă, pentru sunetele



Cum ajunge sunetul în rezonatorii faciali.
A Punctul unde trebuie să ai impresia că trimiți sunetul.

1. Craniul.
2. Creierul.
3. Sinusurile frontale
4. Sinusul sfenoidal
5. Fosele nazale
6. Palatul tare
7. Palatul moale.
8. Limba.
9. Coardele vocale (laringele)

înalte are tuburi mai lungi și mai subțiri, iar pentru cele joase tuburi mai groase (fiecare corespunzînd numărului de vibrații mai mare sau mai mic) tot așa și faringele își micșorează cavitatea cu cît un sunet transmis de vibrația

coardelor vocale este mai acut şi îşi măreşte cavitatea cu cît sunetul transmis de coardele vocale este mai grav.

De conformaţia faringelui, de gradul lui de elasticitate depinde amploarea sunetului şi deci frumuseţea lui sonoră.

Faringele se întinde de la baza craniului pînă în dreptul laringelui şi se poate diviza în trei porţiuni : nazo-faringele, buco-faringele şi laringo-faringele.

Nazo-faringele sau faringele nazal, se găseşte înapoia cavităţii nazale. Buco-faringele sau faringele bucal este porţiunea mijlocie a faringelui, dinapoia cavităţii bucale, pe ai cărei pereţi laterali se găsesc amigdalele. Laringo-faringele sau faringele laringian este porţiunea inferioară a faringelui, unde se găseşte glota (orificiul laringelui).

Faringele nazal (cavum) este aşezat în spatele foselor nazale şi este legat de faringele bucal prin vălul palatin.

Cavitatea faringelui nazal se sprijină pe baza craniului şi este formată din membrane muşchiuloase, traversate de o parte şi de alta de trompele lui Eustachio, putîndu-se face astfel legătura între rezonanţa faringelui nazal şi rezonanţa urechii mijlocii.

În timpul cîntului, mişcările acestui rezonator sînt în strînsă legătură cu cele ale faringelui bucal, cu care este legat prin muşchi.

Vălul palatin face parte din cavitatea orală (bucală). Este o lamă mobilă şi muşchiuloasă ce se continuă cu palatul tare sau osos şi ajunge pînă la dinţii incisivi superiori, formînd bolta cunoscută sub denumirea de *bolta gurii*.

Vălul palatin este o membrană foarte puternică şi foarte mobilă pe porţiunea care aderă la cerul gurii. Graţie mobilităţii şi elasticităţii sale, el are în cînt rolul de a contribui, după dorinţă, la culoarea sunetului.

Limba este un organ musculos, aşezat în cavitatea bucală, care are capătul anterior liber iar capătul posterior fixat în fundul gurii de maxilarul inferior şi de osul hyoid. Ea este formată din mai mulţi muşchi longitudinali şi transversali care îi permit mişcări în toate direcţiile.

În timpul vorbirii ca şi în timpul cîntului, deşi ia diferite forme, ea îşi păstrează, ca orice muşchi în stare de contracţie, întotdeauna acelaşi volum. Pe cît este de utilă vorbirii, pe atît este de utilă şi cîntului.

Schimbările de formă ale limbii şi deci ale cavităţii bucale influenţează totdeauna sunetul emis.

Menirea limbii în cînt este de a ajuta, prin mişcările ce le face, la eliberarea coloanei de aer, căutînd să degajeze, să deschidă în permanenţă laringele şi faringele bucal.

În mod absolut natural, reflex, adică fără intervenţia voinţei cîntăreţului şi deci fără ca să existe vreo preocupare în acest sens, limba degajează laringele şi faringele bucal, dînd deplină libertate de acţiune coloanei de aer, fără a le închide aşa cum se întîmplă în timpul înghiţirii alimentelor.

Fac această enumerare a rolurilor limbii pentru că şi ea face parte dintre organele care contribuie la formarea sunetelor muzicale.

Preocupările noastre asupra mişcărilor limbii, în timpul cîntului, nu au rost, deci nu sînt recomandabile. De asemenea, menţionarea diferitelor poziţii descrise în manualele de cînt, pe care le ia limba în timpul cîntului, cum ar fi : cînd sau pentru care sunet limba trebuie mişcată „dinspre vîrf", „dinspre mijloc", sau de la „rădăcină", cînd trebuie mişcată înspre „dreapta" şi cînd spre „stînga", pentru care sunet trebuie ridicat numai „vîrful limbii" şi pentru care sunet se ridică numai „marginile mijlocului limbii" etc.... nu prezintă nici o importanţă şi derutează pe cîntăreţi.

Deasupra şi în părţile laterale ale feţei se găsesc *sinusurile maxilare*, în osul frontal, *sinusurile frontale*, iar în osul sfenoid, *sinusul sfenoidal* care comunică cu fosele nazale, despărţite una de alta prin *septul nazal*. Şi aceste cavităţi îndeplinesc rolul de cavităţi de rezonanţă a sunetelor.

De asemenea, *gura* sau *cavitatea bucală* (orală) comunică cu exteriorul prin orificiul bucal şi este mărginită de

cele două buze. Ea are proprietatea de a emite vocea şi de a forma elementele fonetice (vocalele şi consoanele).

Dinţii *incisivi* şi *canini* constituie ultimul obstacol peste care trece sunetul la ieşirea sa din cavitatea orală.

Cavitatea nazală constituie prima parte a aparatului respirator ; împreună cu sinusurile frontale face parte şi ea din rezonatorii vocii. Un perete osos, mijlociu, neted, desparte nasul de la vîrf şi pînă la faringe în două cavităţi nazale ; acestea comunică cu exteriorul prin *nări*, iar în partea dinapoi cu faringele. Pereţii laterali ai ambelor cavităţi au cîte trei creste suprapuse şi răsucite numite *cornete* : cornetele superioare, mijlocii şi inferioare. Întreaga cavitate nazală este învelită de o mucoasă. Cornetele se pot inflama sau mări de volum, avînd ca rezultat modificări foarte importante în timbrul şi calitatea vocii.

În concluzie, toate aceste părţi ale organului vocal descrise cît mai sumar posibil se pot împărţi, din punct de vedere al funcţiunilor lor în ceea ce priveşte studiul cîntului, în trei grupe distincte :

1. *Aparatul respirator*, cu traheea, bronhiile, plămînii şi diafragma, care primeşte şi transmite aerul. El este baza vieţii şi a cîntului.

2. *Aparatul fonator*, cu laringele şi anexele sale, care generează, formează sunetele.

3. *Aparatul rezonator*, care cuprinde scheletul toracelui, cavitatea faringiană, cavitatea orală, cavitatea nazală, sinusurile. Acesta completează, amplifică şi stabilizează sunetele, determinînd timbrul sau culoarea unei voci.

Vocea

Formarea, calităţile şi clasificarea vocii

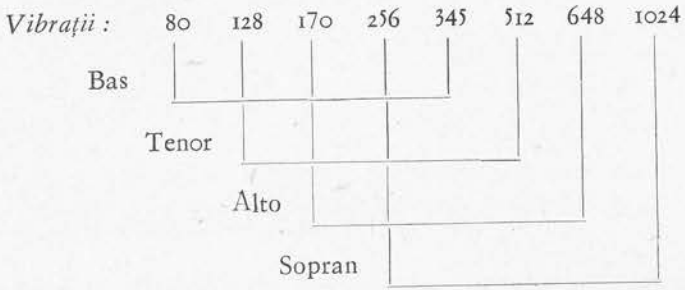
Examinînd părţile componente ale organului vocal şi funcţiunile lor, ajungem să vedem cum se produce sunetul. Astfel, observăm că aerul inspirat în plămîni, la ieşirea sa – prin expiraţie – traversează laringele, face să vibreze coardele vocale, trece în cavitatea orală unde se izbeşte de bolta palatină, şi iese din gură întîlnind, ca ultim obstacol, dinţii incisivi.

Această coloană de aer produce sunetul sau *vocea propriu-zisă*. Vocea se formează deci prin vibrarea coardelor vocale sub acţiunea curentului de aer din plămîni şi printr-o mişcare orizontală a coardelor vocale – una spre alta – închizînd glota. Această întindere sub acţiunea aerului, prin atacul sunetului, face să vibreze coardele vocale, îndepărtîndu-le ; ele revin în poziţia de repaus numai atunci cînd s-a terminat emiterea sunetului.

Toate vibraţiile produse de coardele vocale, prin închiderea şi deschiderea glotei, constituie un număr anumit de explozii pentru fiecare sunet, într-un timp limitat de o secundă.

Acusticienii au precizat că sunetele perceptibile de o ureche omenească sînt cuprinse între 16 şi 40.000 de vibraţii pe secundă. Nu toate sunetele cuprinse în această uriaşă gamă sînt utilizate în arta muzicală.

În muzica vocală, pentru fiecare categorie de voce corespund sunete cuprinse între 80 şi 1024 de vibraţii pe secundă :



Aceste vibraţii sînt amplificate, datorită aerului dintr-o serie de cavităţi numite *rezonatori* sau *cavităţi de rezonanţă,* putînd fi astfel percepute la distanţă.

Calităţile vocii sînt aceleaşi cu cele ale sunetelor în general, adică : *intensitate, înălţime* şi *timbru.*

Intensitatea vocii. Intensitatea sunetului vocal variază între limitele *pianissimo* şi *fortissimo,* dînd sunetului nuanţa de forţă mai mare sau mai mică. Intensitatea va fi cu atît mai puternică cu cît curentul de aer din plămîni va fi mai intens.

Intensitatea vocii sau *volumul* – cum se mai spune – depinde numai de mărimea sau micşorarea amplitudinii vibraţiilor. Ea e naturală la unele voci şi poate fi modificată – mărită – la altele, după elasticitatea muşchilor organului vocal şi după buna funcţionare a aparatului respirator.

Este nevoie deci ca în timpul cîntului să se evite risipa de aer, căutînd chiar o emitere a sunetelor cu cel mai mic efort posibil, deoarece, pentru a face să vibreze coardele vocale, ajunge o cît de mică cantitate de aer.

În emiterea unui sunet, oricît de scurt sau de lung, întreaga cantitate de aer ce trece prin laringe trebuie să fie întrebuinţată pentru punerea în vibraţie a coardelor vocale şi transformată în sunet. Trebuie să precizez că

puterea unui sunet depinde de expiraţie ; o expiraţie bine dozată poate influenţa volumul sunetului, mărindu-l sau micşorîndu-l. Prin volum să nu se înţeleagă numaidecît forţa sunetului ci şi *calitatea* cu care este emis sunetul muzical.

Înălţimea vocii. Înălţimea sau mai bine zis ţesătura unei voci este direct proporţională cu numărul vibraţiilor coardelor vocale. Cu cît coardele vor fi mai groase cu atît numărul de vibraţii pe secundă va fi mai mic, deci vocea va fi mai gravă.

Ea nu poate fi influenţată de energia aerului expirat, care acţionează numai asupra *intensităţii* sunetelor. Înălţimea variază de la individ la individ.

Timbrul. Se ştie că timbrul este elementul cel mai important al vocii şi că el este produsul vibraţiilor aerului în cavităţile de rezonanţă.

Dacă timbrul variază de la individ la individ, aceasta se datorează variabilităţii cavităţilor de rezonanţă. Deci, frumuseţea timbrului vocal depinde de conformaţia cavităţilor de rezonanţă care, prin vibrarea aerului închis în ele, amplifică sunetul şi-i dă o individualitate caracteristică.

Cîntăreţii cu o bună rezonanţă au timbrul sau culoarea vocală frumoasă. Variabilitatea formelor cavităţilor de rezonanţă dă diferite culori de voci : voci deschise, voalate, clare, închise etc.

Sunetele vocilor masculine îşi găsesc maximum de rezonanţă în cutia toracică. Vocile feminine şi sunetele acute ale tenorilor îşi au rezonanţa în cavitatea nazală şi sinusurile frontale.

După cum veţi vedea însă în capitolul „Emisiune-Impostaţie", prin studiu toate sunetele unei voci, indiferent de natura registrului său, sînt dirijate spre rezonatorii superiori ai capului, adică în „mască".

Vocile haotice, lipsite de sunete armonice şi care au o culoare confuză, se datoresc faringelui, care nu a putut să îndrepte sunetele în cavitatea în care trebuia să-şi găsească cea mai mare rezonanţă a lor.

La rîndul său vălul palatin, care are mişcări opuse laringelui, are mare importanţă asupra timbrului vocal ; de el depinde ieşirea coloanei de aer din cavitatea orală sau din fosele nazale. În cazul că sunetele sînt emise numai prin fosele nazale, timbrul este alterat şi vocea nazală.

Cîntăreţii care, datorită dispunerii cavităţii de rezonanţă, au sunetele sonore armonice de o amploare egală şi care formează un complex de acord consonant, posedă o voce armonioasă, modulată şi aptă să fie folosită ca un instrument muzical. Cei cărora, dimpotrivă, le lipsesc calităţile de mai sus, la care sunetele armonice formează un complex de acorduri disonante, vor avea o voce dură, puţin armonioasă şi puţin adaptată pentru cînt, adică s-ar mai putea spune că „nu au o voce artistică".

Timbrul este calitatea care dă originalitate vocii. El este culoarea vocii, cu nuanţările specifice, permiţînd distingerea unei voci de alta, chiar dacă are aceeaşi înălţime şi intensitate. Această culoare a vocii îşi datorează calităţile ei sunetelor armonice care se produc în cavităţile de rezonanţă care, la rîndul lor dau vocilor o notă strict personală : voce caldă, catifelată, cristalină, ascuţită, spartă, pătrunzătoare etc.

Timbrul este în primul rînd un dar al naturii care se înfrumuseţează prin studiile vocale.

Timbrul poate fi de două feluri – clar şi obscur – de altfel tot aşa după cum vocea, prin însăşi natura sa, poate fi clară sau obscură (închisă). Vocile clare ca şi cele închise sînt voci naturale care, în decursul studiilor, pot suferi modificări de timbru. Aceasta se poate observa atunci cînd se cîntă cele cinci vocale : *a, e, i , o, u.* Sunetele acestor vocale primesc timbrul sunetelor intermediare care le alcătuiesc. După cum vom vedea atunci cînd vom vorbi despre impostarea şi emisiunea unei voci, adevărata artă a cîntului constă în măiestria de a omogeniza o voce, de a-i da un timbru unic oricare ar fi vocala emisă şi de a face imperceptibilă schimbarea de timbru pe care o

suportă vocea atunci cînd trece de la rezonanţa unei cavităţi la rezonanţa alteia.

Sănătatea perfectă a organului vocal este prima condiţie pentru frumuseţea timbrului şi obţinerea unei bune rezonanţe a sunetului.

★

A clasifica o voce, înseamnă a putea să-i determini ţesătura sa adevărată. Dar ce înseamnă *ţesătura* unei voci ?

Cuvîntul italienesc *tessitura* înseamnă ţesătură, deci ţesătura sau stofa vocii. Aceasta este alcătuită din notele cu care acea voce cîntă în voie. În general, ţesătura cuprinde aproximativ zece note în care cîntăreţul poate da maximum de randament sonor.

Fiecare profesor trebuie să ştie că cel mai important element care stă la baza clasificării vocii este timbrul individual, elementul viu al ei şi care merge mînă în mînă cu ţesătura vocii.

Clasificarea cea mai precisă nu se va face decît în timpul studiilor, ţinîndu-se seama de înlăturarea oricărui efort în emiterea sunetelor. Nu se va clasifica un bariton cu întindere mare în acut ca tenor, atîta timp cît ţesătura vocii de tenor nu-i va fi comodă. *Ţesătura unei voci este acea parte a gamei muzicale asupra căreia cîntăreţul este mai sigur, adică ale cărei note sînt mai sonore şi pe care le emite cu cel mai mic efort.*

Întinderea vocii este de asemenea importantă pentru că ea ne poate edifica asupra totalităţii sunetelor pe care le poate emite un cîntăreţ. Dar nu se poate clasifica o voce numai după întinderea ei ; ţesătura şi timbrul sînt elementele cele mai importante.

Dacă acestea sînt elementele principale care stau la baza clasificării vocii şi dacă toate acestea sînt calităţile pe care trebuie să le aibă elevul, atunci profesorului de cînt, care face clasificarea propriu-zisă, îi trebuie întîi de toate o ureche perfect educată pentru a aprecia o voce. El trebuie să-şi dea seama dacă timbrul nu este falsificat

printr-o emisiune greşită, fie îngroşat, fie subţiat printr-o contracţie exagerată a aparatului vocal. Cea mai mare greşeală ce se face este aceea de a judeca şi de a clasifica o voce de tenor mai curînd decît de bariton, de soprană mai curînd decît de contraltă avîndu-se în vedere numai întinderea ei. Mania pe care o au toţi elevii de a-şi împinge notele acute dincolo de limitele categoriei de voce căreia îi aparţin şi pe care ajung s-o creadă a lor şi care nu este în realitate, constituie iarăşi o mare greşeală. Desigur, orice bariton va putea emite prin studii un *si bemol* acut (notă de tenor), ceea ce însă nu-l îndreptăţeşte să se creadă tenor !

Aceasta nu înseamnă că o voce nu trebuie exersată pe toată întinderea ei. Este chiar necesar a o întinde, dar fără vreun efort în notele acute.

Am cunoscut în cariera mea cîntăreţi şi cîntăreţe cu voci bine clasificate care aveau de emis într-o operă o notă supraacută de care voiau să fie siguri în spectacol. Pentru a-şi asigura acea notă, ei exersau vocea cu un ton sau chiar cu două peste nota de care aveau nevoie.

De exemplu : o soprană îşi asigura nota *do* supraacut, din actul III al operei *Tosca,* mergînd cu exerciţiile sale pînă la *re* supraacut.

Un tenor care voia să-şi asigure un *si bemol,* mergea pînă la *do* supraacut.

Toate acestea contribuiau la liniştirea nervilor cîntăreţului, care avea nevoie să intre în scenă cu încrederea că acea dificilă notă este asigurată.

O soprană lejeră era atît de obsedată de nota *do* supraacut pe care trebuia s-o cînte în cavatina din opera *Bărbierul din Sevilla,* încît după pauza actului I alerga într-o cabină unde se găsea un pian şi făcea exerciţii pînă la *mi bemol* supraacut.

Am mai întîlnit cîntăreţi care, deşi aveau de cîntat numai cîteva măsuri, veneau cu trei ceasuri înainte de începerea spectacolului şi-şi exersau pînă într-atîta întinderea vocii, încît atunci cînd intrau în scenă rămîneau „fără voce".

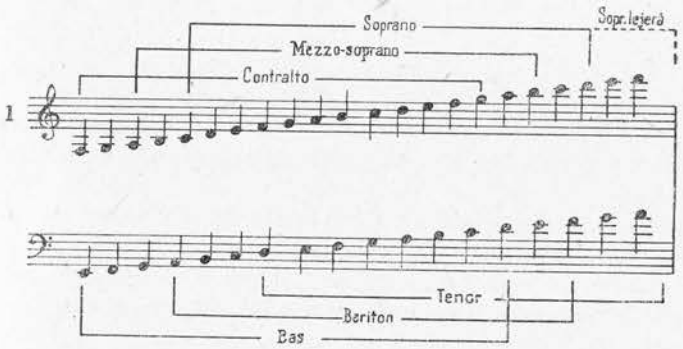
Ceea ce dovedeşte că nu stăpîneau îndeajuns tehnica vocală ca să poată fi siguri pe vocea lor.

În ziua spectacolului, eu nu mi-am exersat glasul decît făcînd o singură gamă dimineaţa şi aceasta pentru a mă convinge dacă sînt bine în voce. În această gamă n-am mers niciodată pînă la nota extremă de care aveam nevoie în spectacol, deoarece exerciţiul de dimineaţă îmi risipea orice nesiguranţă. De altfel, în decursul carierei mi-am dat seama că gama de dimineaţă, făcută în condiţii bune, este suficientă unui cîntăreţ cu o voce bine impostată pentru a-şi asigura reuşita unui spectacol. De aceea, înaintea spectacolului, nimeni nu m-a auzit exersîndu-mi glasul, oricît de dificil era rolul pe care trebuia să-l cînt.

A clasifica o voce, a eticheta-o pentru o categorie determinată, înseamnă a recunoaşte că acea voce este aptă de a cînta o anumită categorie de roluri.

În general vocile omeneşti sînt : înalte (tenorii şi sopranele), mijlocii (baritonii şi mezo-sopranele), şi grave (başii şi contraltele). Acestea sînt diviziunile cele mai mari, care la rîndul lor au subdiviziunile respective.

Pentru clasificarea unei voci şi stabilirea categoriei căreia aparţine din punct de vedere al întinderii, aş putea indica limitele aproximative, pe care le au sopranele, mezzo-sopranele, contraltele, tenorii şi başii, astfel :



După caracteristicile lor, vocile se pot împărți în următoarele categorii :

Tenorul dramatic este o voce puternică în care sunetele din registrul mediu sînt sonore, iar în registrul acut strălucitoare. Nu toate vocile din această categorie au suplețe și dacă tenorul dramatic poate să exceleze în expresii de sentimente puternice, eroice sau patetice, dulceața și farmecul îi sînt rareori caracteristice.

Cele mai cunoscute roluri de tenor dramatic (forte) sînt : Arnold din *Wilhelm Tell* de Rossini, Eleazar din *Ebreea* de Halévy, Raul din *Hugenoții* de Mayerbeer, Canio din *Paiațe* de Leoncavallo, Calaf din *Turandot* de Puccini, Otello din *Otello* de Verdi etc.

Tenorul liric „spinto" este o voce care păstrează și din calitățile tenorului dramatic și din cele ale tenorului liric, fără ca să se înțeleagă prin aceasta că are toate calitățile tenorului liric și toate ale celui dramatic.

Cuvîntul „spinto" vine de la verbul italian „spingere" (a îmbrînci, a împinge). În tehnica vocală însă nu are sensul de împingere a sunetului, ci de a emite sunetele, din cînd în cînd, cu intensitate și culoare dramatică, pentru ca momentele pasionale dintr-o operă lirică, a cărui subiect este totuși dramatic, să fie redate vocal cît mai veridic.

Oricîtă tehnică vocală ar avea tenorul (sau soprana) „spinto", el nu poate convinge cînd cîntă un rol pur dramatic. În schimb, tenorul sau soprana pur dramatică, dacă posedă o tehnică vocală superioară, poate convinge auditoriul cînd abordează un rol „spinto".

Datorită tehnicii vocale, despre care vorbesc mereu, vocea devine suplă și deci aptă de a face orice inflexiuni vocale, cu condiția ca țesătura în care cîntă să nu-l oblige pe cîntăreț la forțarea glasului.

Este de preferat ca orice cîntăreț să cînte rolurile așa cum le-a distribuit compozitorul, deoarece fondul sufletesc al personajului se redă, în primul rînd, prin culoare (timbru) și apoi prin jocul scenic.

Repertoriul tenorului liric „spinto" ar fi : Radames din *Aida* de Verdi, Manrico din *Trubadurul* de Verdi, Turiddu din *Cavalleria rusticana* de Mascagni, Cavaradossi din *Tosca* de Puccini, Herman din *Dama de pică* de Ceaikovski etc., precum și unele roluri din operele lui Wagner ca : Lohengrin, Erik din *Vasul fantomă,* Walter von Stolzing din *Maeștrii cîntăreți* etc.

Tenorul liric are un timbru mai încîntător decît tenorul dramatic, suplu și cu o mai mare ușurință de a ajunge la finețea sunetelor înalte. Este vocea indicată pentru : Lenski din *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, Dmitri din *Boris Godunov* de Musorgski, Faust din *Faust* de Gounod, don José din *Carmen* de Bizet, Des Grieux din *Manon* de Massenet, Rodolfo din *Boema* de Puccini, ducele de Mantua din *Rigoletto* de Verdi, Werther din *Werther* de Massenet etc.

Tenorul lejer este cea mai ușoară voce de tenor și de un caracter mai mult tandru decît pasionat : Almaviva din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, Leopold din *Ebreea* de Halévy, Wilhelm din *Mignon* de A. Thomas, Belmonte din *Răpirea din Serai* de Mozart, Paolino din *Căsătoria secretă* de Cimarosa, don Ottavio din *Don Juan* de Mozart etc.

Vocea tenorului lejer trebuie să aibă agilitate, pentru a vocaliza cu ușurință, mergînd cu lejeritate și în țesătura registrului acut.

Baritonii se divid în două categorii mari : *baritonul liric* și *baritonul dramatic* (care, dacă are și note grave, puternice, poate cînta și rolurile unui bas cantabil).

Baritonul dramatic va putea cînta : Wothan din *Walkiria,* Olandezul din *Vasul fantomă* de Wagner, Tonio din *Paiațe* de Leoncavallo, Scarpia din *Tosca* de Puccini etc. Majoritatea rolurilor din operele lui Verdi : Amonasro din *Aida,* Renato din *Bal mascat,* Jago din *Othello,* Rigoletto din opera cu același nume, toate scrise pentru acest gen de voce amplă, generoasă, puternică și vibrantă.

Pe lîngă această categorie mai există și *baritonul liric* propriu-zis, care este vocea cea mai obișnuită la bărbați,

nobilă şi pătrunzătoare în registrul mediu, frumoasă şi strălucitoare în registrul acut.

Baritonul liric nu poate intra în repertoriul baritonului dramatic fără riscul de a-şi periclita sănătatea organului său vocal. Acesta va cînta : Oneghin din opera *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, Escamillo din *Carmen* de Bizet, Contele de Luna din *Trubadurul* de Verdi, Contele din *Nunta lui Figaro* de Mozart, Gerard din *Andrea Chenier* de Gounod, Valentin din *Faust* de Gounod, Germont din *Traviata* de Verdi, Figaro din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, Silvio din *Paiaţe* de Leoncavallo etc.

Basul cantabil sau *liric* face trecerea dintre bariton şi basul profund. E o voce caldă şi uşoară, cu tot caracterul său maiestuos. El cîntă : Mefisto din *Faust* de Gounod, Don Basilio din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, Boris Godunov din opera cu acelaşi nume de Musorgski, Nilakantha din *Lakmé* de Delibes, Konceak din *Cneazul Igor* de Borodin, Lothario din *Mignon* de A. Thomas etc.

Basul dramatic este o voce masivă, pătrunzătoare şi puternică. Se mai numeşte şi basul profund sau nobil şi este folosit în Cardinalul din *Ebreea* de Halévy, Sarastro din *Flautul fermecat* de Mozart, Mefistofele din opera cu acelaşi nume de Boito, Hagen din *Amurgul zeilor* de Wagner, Caspar din *Freischütz* de Weber, Klingsor din *Parsifal* de Wagner, Morarul din *Rusalka* de Dargomîjski etc.

Basul comic este de fapt un bas cantabil care se pretează la efecte comice. Poate îmbrăţişa următoarele roluri : Don Pasquale din opera cu acelaşi nume de Donizetti, Keţal din *Mireasa vîndută* de Smetana, Leporello din *Don Juan* de Mozart, Osmin din *Răpirea din serai* de Mozart, Ocks von Lerchenau din *Cavalerul rozelor* de R. Strauss, Don Basilio din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, John Falstaff din *Falstaff* de Verdi, Figaro din *Nunta lui Figaro* de Mozart etc.

Vocile înalte feminine se numesc „soprano" şi se pot diviza astfel :

Soprana lejeră este o voce uşoară, cu un volum mic, aptă pentru orice virtuozităţi, triluri etc. Rosina din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, Lakmé din opera cu acelaşi nume de Delibes, Norina din *Don Pasquale* de Donizetti, Lucia din *Lucia de Lamermoor* de Donizetti etc.

Soprana propriu-zisă sau *soprana lirică* este o voce cu întindere mare, caldă şi expresivă. Repertoriul sopranei lirice este foarte variat : Mimi din *Boema* de Puccini, Margareta din *Faust* de Gounod, Nedda din *Paiaţe* de Leoncavallo, Manon din opera cu acelaşi nume de Massenet, Tatiana din *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski etc.

Soprana lirică „spinto" urcă în acut cu uşurinţa sopranei lirice, deci are aceleaşi calităţi ca şi tenorul liric „spinto". Repertoriul acestei voci este : Tosca din opera cu acelaşi nume de Puccini, Leonora din *Trubadurul* de Verdi, Senta din *Valsul fantomă* de Wagner, Sieglinda din *Walkiria* de Wagner, Cio-Cio-San din opera cu acelaşi nume de Puccini, Liza din *Dama de pică* de Ceaikovski, Desdemona din *Othello* de Verdi, Elsa din *Lohengrin* de Wagner, Agata din *Freischütz* de Weber etc.

Soprana dramatică posedă cîteva note joase în plus faţă de soprana lirică „spinto". Este o voce cu un registru mediu plin, catifelat şi impresionant la auz. Ea se caracterizează printr-o expresie caldă a sentimentelor şi printr-un temperament vocal caracteristic, convenind perfect personajelor pasionate.

Repertoriul său este : Santuzza din *Cavalleria rusticana* de Mascagni, Brunhilda din *Walkiria* de Wagner, Kundry din *Parsifal* de Wagner, Turandot din opera cu acelaşi nume de Puccini, Isolda din *Tristan şi Isolda* de Wagner etc.

În afară de această categorie mai sînt şi vocile lirice de coloratură, care cîntă Violeta din *Traviata* de Verdi, Constanţa din *Răpirea din serai* de Mozart etc.

Vocile grave feminine se disting astfel :

Mezzo-soprana este, la femei, echivalentă cu vocea de bariton la bărbaţi, cu atît mai mult cu cît face trecerea

dintre soprană și contraltă. Este o voce mai puțin sonoră în registrul grav, mai ușoară și mai întinsă în registrul înalt decît contralta, avînd o egalitate și o rotunjime caracteristică. Octavian din *Cavalerul rozelor* de R. Strauss, Carmen din opera cu același nume de Bizet, Dalila din *Samson și Dalila* de Saint-Saëns, Amneris din *Aida* de Verdi etc.

Dugazon este o mezzo-soprană lejeră cu un volum mijlociu și cu o agilitate mai naturală și mai ușoară ; se pretează mai ales pentru rolurile de operetă. Denumirea acestui gen de mezzo-soprană a rămas de la cîntăreața franceză Dugazon, care a făcut farmecul și gloria Operei comice franceze.

Contralta este o voce rară, cea mai joasă voce feminină, deseori înlocuită cu vocea de mezzo-soprană, deși aceasta nu are notele joase, aproape masculine, care caracterizează contralta. Ea poate cînta : Azucena din *Trubadurul* de Verdi, Frica din *Aurul Rinului* și *Walkiria* de Wagner, Ulrica din *Balul mascat* de Verdi etc.

În cariera unui cîntăreț se întîmplă deseori ca o mezzo-soprană să cînte și roluri de contraltă, o soprană dramatică să cînte rolul de soprană lirică-spinto, un tenor liric „spinto" să cînte roluri de tenor dramatic și viceversa, un bariton cu note grave poate cînta orice rol de bariton, precum și rolurile unui bas cantabil etc.

Însă această varietate de repertoriu nu se poate aborda decît numai în cazul cînd cîntărețul are o voce excepțională ca întindere și rezistență și bineînțeles dacă posedă o tehnică vocală superioară. Dacă lipsesc aceste calități, este de preferat ca fiecare artist să abordeze numai repertoriul care corespunde vocii lui. Altminteri, cîntînd orice rol – fie din lăcomie, fie din nepricepere – își va periclita vocea.

În cadrul vocilor feminine au existat și există unele excepții și anume : cîntărețele a căror întindere vocală cuprinde toate registrele, pot cînta întregul repertoriu al sopranelor, mezzo-sopranelor și chiar al sopranelor lejere (de coloratură).

Acestea sînt voci excepționale, dotate de natură cu întindere mare atît în acut cît și în grav, cu un registru mediu sănătos și rezistent, cu un timbru generos și cu o totală ușurință în emiterea oricărui sunet. Toate acestea se datoresc și tehnicii vocale de care vorbesc mereu în această lucrare și pe care trebuie să o aibă orice cîntăreț, chiar dacă este înzestrat cu o voce excepțională. Eu însumi am abordat, în cariera mea, toată gama rolurilor de bas existente, fără ca acest fapt să dăuneze vocii mele.

Registre. Rezonatori

Aş putea defini registrele ca fiind acele timbruri particulare care diferenţiază o serie de sunete de altele sau, mai bine zis, registrele sînt : sunetele grave, medii sau înalte pe care le emite orice organ vocal.

Procesul fiziologic al formării registrelor ar fi următorul : Pentru emisiunea notelor grave, laringele se găseşte înălţat şi vălul palatin coborît ; această poziţie a organului vocal face istmul gîtului mult mai strîmt şi undele sonore, împiedicate în ieşirea lor, îşi găsesc mai uşor rezonanţa în partea superioară a cutiei toracice de unde şi numele de *registru de piept.*

În timp ce de la notele grave se trece la notele acute, laringele se coboară şi vălul palatin se înalţă lărgind istmul gîtului, care va lăsa să treacă undele sonore cu mai multă uşurinţă din cutia toracică în faringe şi apoi în cavitatea orală dînd naştere astfel *registrului mediu.*

Pentru notele acute se întîmplă altceva decît pentru notele grave : istmul gîtului, găsindu-se mult deschis, va înlesni cu uşurinţă trecerea tuturor undelor sonore, care vor găsi cea mai mare rezonanţă în cavitatea nazală şi în sinusurile frontale ; acesta va fi *registrul de cap.*

Aceste teorii ale oamenilor de specialitate sînt incontestabil juste din punct de vedere ştiinţific, dar elevul care s-ar preocupa de ele ar putea să le dea variate interpretări.

În ceea ce mă priveşte, eu am studiat şi am cîntat fără să mă preocup de teoria registrelor. N-am ţinut seama

de „istmul gîtului" şi nici de faptul că laringele sau vălul palatin se „coboară" sau se „ridică".

Singura grijă pe care o aveam atunci cînd cîntam, era aceea de a desface cît mai bine gîtul (laringele) încît coloana de aer să fie trimisă cît mai sus spre rezonatorii faciali (cu ajutorul respiraţiei) adică spre sinusurile frontale ; în felul acesta, mi-am omogenizat întreaga întindere a vocii mele, iar „registrul grav", „mediu" sau „înalt" nu mai existau pentru mine.

În vorbire, toţi oamenii emit sunete mai joase, mai înalte, fără să fie preocupaţi în mod special de emisiunea lor, pentru că vorbirea noastră este spontană, naturală.

Nu acelaşi lucru se întîmplă atunci cînd cîntăm : sunetele nu pot fi niciodată sunete neorganizate, ci ele vor fi totdeauna sunete grave, medii sau acute (înalte). Însă, sunetul produs în laringe prin vibrarea coardelor vocale nu are nici o valoare sonoră dacă nu este amplificat, adică dacă nu-şi găseşte o *cavitate de rezonanţă.* Cavităţile de rezonanţă care amplifică sunetele vocii omeneşti se numesc *rezonatori.*

Desigur că majoritatea necunoscătorilor care se întreabă „unde ar putea răsuna vocea" îşi răspund că „în gît".

Aceasta ar fi întocmai ca şi cînd ar întreba cineva unde-şi au rezonanţa sunetele unui pian şi i s-ar răspunde că în ciocănelele care lovesc coardele sau la vioară, în arcuş.

Ori, toată lumea ştie că valoarea unui instrument muzical – vioară, pian, violoncel etc. – constă în cutia sa de rezonanţă, în materialul mai mult sau mai puţin preţios din care este construit, în dimensiunile lui şi în *detaliile* de fabricaţie. Diferenţele de sonoritate ce există între vioară, violoncel, contrabas, se datorează diferenţelor de mărime ce există între cutiile de rezonanţă ale fiecărui instrument. Simpla vibrare a coardelor lor produce un sunet fără calitate, întocmai cum ar fi şi sunetele vocale omeneşti, care ar fi lipsite de rezonatori.

În cazul vocii, cavităţile de rezonanţă sînt analoge cutiilor de rezonanţă ale instrumentelor ; ele nu sînt decît

mici spații în oasele craniului nostru în care sunetul se amplifică și se valorifică.

Cunoaștem din fizică principiul propagării undelor sonore care este același atît pentru corpurile solide cît și pentru cele gazoase.

Undele sonore emise de organul vocal ajung la urechea noastră numai după ce au fost amplificate de pereții și aerul din cavitățile de rezonanță ale organului vocal. Într-adevăr, *cavitățile de rezonanță* sau *rezonatorii* au menirea să amplifice vibrațiile aerului molecular din interiorul lor și în momentul emiterii unui sunet înalt sau grav, toate iau parte, în mod spontan, la amplificarea și la transformarea acestor vibrații în sunete muzicale. Rezonanța sunetului însă nu este egală în toți rezonatorii : ea va fi amplificată mai mult într-o cavitate, mai puțin în alte cavități, după gradul de înălțime a sunetului.

Rezonatorii sînt multipli și s-ar putea spune, fără exagerare, că aproape toate oasele corpului intră în vibrație atunci cînd cîntăm. Rezonatorii cei mai importanți pentru cînt sînt, desigur, cei faciali. Ei au cea mai mare rezonanță vocală numită, în limbajul cîntăreților, „mască". A cînta în „mască" sau a cînta „înainte" (porțiunea cuprinsă între dinții incisivi superiori și creștetul capului) înseamnă a utiliza rezonatorii faciali unde se trimit, cu ajutorul respirației, sunetele așa-ziselor registre (înalt, mediu și grav). Rezonanța facială este deci aceea în care sunetele capătă strălucire și amploare fără un efort deosebit din partea cîntărețului. O notă gravă plasată sus va fi mult mai pătrunzătoare decît o notă gravă emisă în rezonanța toracică. Deci, grija fiecărui cîntăreț va fi ca printr-o tehnică desăvîrșită să facă să răsune întreaga claviatură vocală în masca facială, rezonanța de piept combinîndu-se cu rezonanța facială ; așezarea tuturor sunetelor exclusiv sus, în „mască" va face ca „trecerea" să nu fie sezisată și va omogeniza întreaga gamă vocală a cîntărețului.

Cavitatea în care sunetele își găsesc cea mai mare rezonanță dă numele registrului sau vocii respective.

De aceea, spunem că folosim *registrul de piept, registrul mediu,* și *registrul de cap,* sau cum se mai spune în mod obișnuit *vocea de piept, vocea medie și vocea de cap.*

Sunetul emis în registrul de piept este rezultatul vibrațiilor coardelor vocale pe toată grosimea și lungimea lor. De aceea *vocea de piept este gravă, sonoră și pătrunzătoare.* Ea se utilizează nu numai în cînt, ci și în vorbirea noastră zilnică.

Sunetul emis în registrul de cap se caracterizează prin faptul că în producerea lui nu participă vibrațiile toracice, așa cum se întîmplă în registrul de piept, ci numai partea superioară a capului, de aci și denumirea de „voce de cap". *Sunetele vocii de cap sînt sunete înalte* (acute și supraacute).

Vocea de cap nu se poate obține decît cu ajutorul unor coarde foarte suple. Sistemul de rezonanță facial – „masca" – vibrează în timpul cîntului cu atît mai mult cu cît sunetele emise sînt mai înalte.

Sunetele *registrului mediu* sînt sunetele de trecere de la registrul grav la cel de cap.

Cînd sunetul înalt coboară spre mediu și apoi spre grav, tensiunea coardelor vocale și numărul vibrațiilor scade, la amplificarea sunetului adăugîndu-se în mod spontan și rezonatorul toracic.

Deci, la vocile grave sunetul, în mod natural, își caută rezonanța mai mult în regiunea toracică ; pentru ca orice sunet grav să sune liber, fără a forța coardele vocale, se va evita cu tot dinadinsul această rezonanță.

Cîntăreții cu o emisiune perfectă, suplă și cu o bună conducere a coloanei de aer trebuie să simtă în tot timpul cîntului că toate sunetele emise sînt amplificate în rezonatorii superiori (în mască), întrucît nu numai sunetele înalte trebuie să beneficieze de acești rezonatori, ci toată întinderea vocală ; în acest fel *trecerea* de la un registru la altul nu va fi simțită.

De altfel și în vorbire este de preferat să trimitem sunetul în rezonatorii superiori. În acest fel vom captiva

pe cei care ne ascultă, menajînd în același timp și coardele vocale.

În ceea ce privește *falsetul*, accentuez că nu trebuie să fie confundat cu registrul de cap, deși rezonanța lui este exclusiv în sinusurile frontale.

Falsetul nu este o „notă falsă", așa cum cred cei ce nu au o pregătire muzicală, ci numai un *fals-pianissimo*, adică un *pianissimo* executat în mod neobișnuit. El se aude ca un sunet nenatural, cu un timbru aproape copilăresc.

Falsetul nu este indicat în nici o partitură muzicală, dar este utilizat de unii cîntăreți ca „efect vocal" fie cînd au de cîntat o supraacută în *pianissimo*, fie cînd vor să emită un sunet peste extensia normală a vocii lor.

Acest efect vocal și-l pot permite numai cîntăreții care au dovedit în timpul activității lor că stăpînesc perfect tehnica vocală și că întreaga gamă a vocii lor nu lasă de dorit.

Falsetul reprezintă și o posibilitate de control ; cîntăreții, cînd vor să verifice dacă sînt în bună dispoziție vocală, emit cîteva sunete în falset.

A cînta un *pianissimo* în falset, nu este obligatoriu pentru nici un cîntăreț ; utilizarea lui depinde numai de modul cum înțelege acesta să interpreteze acutele și supraacutele dintr-un pasaj sau final de arie.

A face abuz de emisiunea sunetelor în falset nu este recomandabil și nici artistic. Emisiunea oricărei voci trebuie să fie bine timbrată, amplă, indiferent de intensitatea cu care se cîntă un sunet.

Eu mi-am permis să folosesc falsetul numai cînd aveam de cîntat supraacute ce trebuiau atinse doar în treacăt, sau cînd cîntam o arie de concert care fie că avea menționat în partitură o supraacută în *pianissimo* ținută mai mulți timpi, fie că voiam să sfîrșesc o arie prin acest efect vocal.

În îndelunga mea activitate n-am exagerat niciodată emisiunea notelor grave. Exagerarea, adică îngroșarea

notelor grave (de piept) are ca rezultat contractarea exagerată a laringelui și dăunează registrului mediu și acut.

Întotdeauna o sală a cărei acustică este perfectă va fi în avantajul cîntărețului ; dar nu se cîntă totdeauna într-o sală cu acustică bună, pentru că nu toate sălile de concert și chiar de teatru au o acustică ideală. Dacă vocea cîntărețului va fi corect emisă, prin buna utilizare a rezonatorilor, aceasta va putea fi auzită și într-o sală cu o acustică mai puțin bună.

În cazul cînd vocea mai este și puternică, pătrunzătoare, atunci va fi auzită și sub cerul liber, chiar fără ajutorul microfoanelor care pe de o parte o amplifică, iar pe de alta îi denaturează puțin timbrul.

În capitolul „Impostație" vorbesc de seria de spectacole în care am apărut la Arenele din Milano în anul 1921, unde am cîntat nouă spectacole alături de un ansamblu orchestral de 200 de persoane și 2000 de coriști și figuranți.

Interpretam rolul lui Rubens din opera *Fiul risipitor* de Ponchielli și vocea mea nu ar fi putut fi auzită de cei 35.000 de spectatori cît cuprindea arena, dacă nu ar fi fost perfect impostată (microfoane nu existau pe atunci).

Audiția pentru angajament am făcut-o chiar pe scena Arenelor unde avea loc spectacolul, în scopul de a se constata dacă vocea concurentului corespunde cerințelor teatrului.

Din cei 10 bași care s-au prezentat la concurs, comisia a considerat că vocea mea se auzea perfect în aer liber, era cea mai pătrunzătoare, fiind bine deservită de cavitățile de rezonanță.

Așadar, tineri cîntăreți, vă puteți da seama că fără o bună conformație a rezonatorilor superiori și fără o perfectă utilizare a lor, vocea nu pătrunde în sala de spectacol și cu atît mai puțin în aer liber. Ba mai mult, ea poate dobîndi un timbru haotic.

Nu trebuie să uitați, de asemenea, că intensitatea unui sunet este strîns legată de suflu, iar suflul se amplifică

tot datorită rezonatorilor şi niciodată cu concursul vreunui *muşchi al laringelui.*

„Trecerile" de la un registru la altul, datorită studiilor făcute cu un profesor bun şi priceput, nu vor mai exista : profesorul trebuie să uzeze de „masca" facială, atît a lui cît şi a elevului, pentru ca cele trei registre ale vocii să fie îmbinate în aşa fel încît să fie auzite ca unul singur.

Respiraţia

Şcoala italiană de *bel canto* spune : „cine ştie să respire bine, ştie să şi cînte bine" (chi sa ben respirare, sa ben cantare).

Toată lumea respiră şi pentru că este un act automat, s-ar părea că este inutil să mai vorbim despre el. Deşi medicii, specialiştii, profesorii au analizat actul respirator, l-au explicat şi au încercat să stabilească principiile sale fundamentale, au rămas încă destule de spus despre el şi îndeosebi despre respiraţia unui cîntăreţ.

Respiraţia obişnuită din timpul nopţii este involuntară şi se face pe nas. În caz contrariu, adică atunci cînd sîntem împiedicaţi să respirăm în somn pe nas, trebuie să ne arătăm unui medic pentru a vedea ce împiedică buna noastră respiraţie nazală.

Respiraţia din timpul nopţii trebuie să fie egală, calmă şi regulată. Dacă este neregulată, această tulburare poate fi datorită unei indigestii, unei răceli sau chiar unei malformaţii a foselor nazale.

O stare nervoasă mai accentuată, un incident care a avut loc în timpul zilei, o grijă pentru a doua zi, o nelinişte sau un exces oarecare poate să ne dea diferite tulburări în actul respirator din timpul nopţii.

Am observat cu toţii că în viaţa de toate zilele de multe ori o ştire proastă sau o bucurie neaşteptată, impresionînd la un moment dat starea noastră nervoasă, ne aduce modificări în actul respirator, precipitîndu-l, accelerîndu-l sau moderîndu-l, după împrejurări.

Aceasta este respirația obișnuită a tuturor oamenilor, respirația din fiecare zi și din fiecare noapte, făcută automat, involuntar și fără de care nu putem exista.

Respirația cîntărețului este respirația normală a fiecărui om, dar adaptată cîntului și modului de a cînta al fiecăruia. De aceea, existînd cîntăreți care cîntă în fel și chip, există și respirații diferite.

Pe cînd respirația obișnuită este automată, involuntară și nu cere decît în cazuri excepționale exersarea ei, în cînt, actul respirator este un act voluntar, supus tuturor legilor cîntului.

Diferitele respirații folosite în cînt sînt, la începutul studiului cîntului, gîndite, studiate și învățate zilnic, ca apoi, la perfecta lor însușire, să fie executate automat, aproape ca orice act involuntar.

Încă de la apariția primelor școli de cînt, toți profesorii și elevii cîntului au fost preocupați de mecanismul unei bune respirații.

Pòrpora (1687–1767), compozitor și în același timp vestit profesor de cînt, spunea „cine nu știe să respire, nu va putea ști niciodată să cînte, iar cine obosește cîntînd, nu este un bun cîntăreț".

Pòrpora avea dreptate, și accentuez că cea mai mare parte din neplăcerile ce survin în activitatea unui cîntăreț și care duc de cele mai multe ori la sfîrșitul prematur al carierei sale se datorează unei proaste respirații.

O respirație greșită, sau mai bine zis lipsa de cunoaștere a unei bune respirații, implică un efort nenatural, în funcțiunile organului vocal și devine dăunătoare.

Respirația este un act fiziologic, indispensabil vieții, care se compune din doi factori : inspirația și expirația.

În ceea ce privește vocea unui cîntăreț, dacă pentru o bună emisiune vocală este nevoie ca aerul inspirat în plămîni să dea naștere unor sunete, aceasta va depinde numai de felul în care cîntărețul va ști cum să inspire și apoi cum să expire aerul înmagazinat în plămîni.

Unele metode de cînt afirmă că pentru a cînta este nevoie să se facă inspirații profunde, cît mai profunde.

Adică, să acumulăm în plămînii noștri cea mai mare cantitate de aer posibilă.

Aceasta este o greșeală capitală.

În mod obișnuit, omul adult, în stare de repaus, face 16–18 inspirații pe minut.

În timpul exercițiilor fizice și la eforturi, mișcările respiratorii se accelerează și variază în raport cu vîrsta : copiii respiră cu atît mai repede cu cît sînt mai mici.

La fiecare inspirație obișnuită, un om adult introduce în aparatul respirator aproximativ 500 cm^3 de aer. Acest volum nu reprezintă însă capacitatea maximă, deoarece peste el putem introduce, în mod forțat, încă aproximativ 1600 cm^3 de aer. Prima cantitate constituie *aerul respirator,* iar cea de a doua *aerul complementar.* Alți 1600 cm^3 de aer pot fi eliminați din plămîni în mod forțat, rămînînd totuși în plămîni aer care nu poate fi scos și care constituie *aerul rezidual,* în cantitate de aproximativ 1800 cm^3.

Din cele de mai sus, putem să ne dăm seama de capacitatea totală a aparatului respirator :

500 cm^3	aer respirator
1600 cm^3	aer complementar
1600 cm^3	aer de rezervă
1800 cm^3	aer rezidual
5500 cm^3	capacitate totală

Deci, capacitatea mijlocie a plămînilor este de 5 litri și jumătate de aer, care sînt suficienți pentru înfăptuirea tuturor actelor noastre, indiferent care ar fi ele.

Oricît de mult am voi noi și oricît de mare efort am face, credeți că am putea introduce în plămîni o cantitate mai mare de aer decît ar putea ei să cuprindă ?

Dacă am face această încercare, am comite o mare greșeală, pentru că ne-am supune plămînii la un efort nenatural, obosindu-i în mod inutil.

Sînt unii profesori de cînt și unii cîntăreți care susțin că pe ei nu-i interesează de loc tehnica unei bune inspirații, ci numai expirația.

Aceasta este o altă greșeală. Dacă artistul nu posedă tehnica unei bune inspirații, nu va ști nici cum să expire aerul. Desigur că dozarea aerului expirator (a suflului) are foarte mare importanță în emisiunea frazelor muzicale. Pentru aceea, ca să se obțină o respirație corectă, cîntărețul este obligat să facă exerciții zilnice de inspirații normale și de expirații prelungite. Acest antrenament îl va ajuta mai tîrziu să execute orice valori de note ținute mai mult timp, note filate etc.

Așadar, pentru ca un sunet să fie susținut, toți cîntăreții trebuie să facă exerciții zilnice de gimnastică respiratorie, cu inspirații calme și expirații prelungite și regulate.

În privința inspirației aerului sînt păreri multe și contradictorii.

Unii profesori sau cîntăreți sînt de părere că inspirația bucală (pe gură) este cea mai bună, zicînd că acest mod de a inspira ajută cîntărețului să înmagazineze în plămîni cantitatea de aer necesară unei fraze muzicale.

Alții susțin că inspirația pe cale bucală nu este de loc indicată, deoarece aerul rece, praful de pe scenă, fumul etc., dăunează organului vocal.

Pentru aceasta, ei sînt de părere că inspirarea aerului să se facă pe nas, întrucît filtrul nazal protejează organul vocal de microbii externi, praf, fum etc.

Desigur că filtrul nazal protejează coardele vocale și în acest caz este bine să inspirăm pe nas.

E bine, dar nu în timpul cînd cîntăm.

În scenă, chiar dacă aerul este mai rece, coardele vocale sănătoase nu vor suferi. Numai în cazul cînd intervine brusc un curent de aer prea rece, în timpul cîntului, poate fi dăunător glasului, deoarece cîntărețul este încălzit și diferența bruscă de temperatură dăunează coardelor vocale.

Orice cîntăreț este obișnuit cu praful de pe scenă și pentru aceasta nu este nevoie să inspire pe nas.

În viața de toate zilele însă, cîntărețul conștiincios va evita praful, fumul sau temperatura prea scăzută, și dacă totuși n-are încotro și întîlnește toate acestea,

atunci va inspira pe nas. Așa inspirăm de obicei, dar nu atunci cînd cîntăm.

Inspirarea pe nas sau cu gura larg deschisă, cum obișnuiesc unii cîntăreți care cred că astfel își asigură cît mai mult aer, nu este recomandabilă ; obosește plămînii și usucă gura. Am văzut cîntăreți care, atunci cînd inspirau pe nas, făceau atîta zgomot încît se auzea de la galerie. În schimb, am văzut cîntăreți care nici nu simțeai cînd respiră. Aceștia respirau diafragmatic, așa cum am respirat și eu timp de aproape 40 de ani.

Cîntărețul nu trebuie să aibă preocuparea de felul cum și cît de adînc respiră în timpul cîntului. Dacă atunci cînd vorbim nu sîntem preocupați de cum respirăm, tot astfel nu trebuie să fim preocupați nici cînd cîntăm.

În cariera mea de operă, după ce am învățat mecanismul corect al actului respirator, n-am fost preocupat în timpul emisiunii de felul cum trebuie să respir.

Știam că în momentul cînd atacam sunetul – după mecanismul pe care-l voi explica mai jos – inspiram atîta aer cît aveam nevoie. Singura mea grijă era aceea de a-l doza în așa fel încît să-mi ajungă pînă ce sfîrșeam fraza muzicală.

În scenă, totul devenea firesc.

Respirația diafragmatică ajută cîntărețului să-și formeze o emisiune corectă, ireproșabilă și îi asigură necondiționat atît sănătatea organelor vocale, cît și durabilitatea glasului.

Pentru a ajunge la o bună tehnică a respirației diafragmatice, am avut nevoie de *exerciții respiratorii preliminarii.*

Încerc să le descriu mai jos.

Stînd în picioare, drept, în poziție de repaus, cu umerii bine cumpăniți pe șolduri și cu spatele bine întins, ridicam brațele brusc în sus, inspiram în același timp adînc, pe nas, umplîndu-mi plămînii cu aer.

Prin această inspirație, diafragma se contractă, abdomenul se adîncește iar toracele se mărește pînă la limita capacității sale.

Această poziție a diafragmei o țineam ferm cîteva secunde, reținînd aerul inspirat ; expirația o făceam eliminînd aerul puțin cîte puțin, prin gura întredeschisă și scoțînd un ușor șuierat, în care timp coboram încet brațele lateral.

Cît timp ținea exercițiul, mențineam peretele abdominal retractat, pînă se termina expirația, după care dam drumul peretelui abdominal să revină în poziția de repaus.

Exercițiul acesta trebuie făcut zilnic de cîteva ori și de preferință dimineața. Familiarizat cu el, cîntărețul își va întări diafragma, reușind să acumuleze în plămîni cantitatea de aer necesară oricărei fraze muzicale.

Practic, exercițiul de mai sus s-ar traduce astfel : în momentul în care dorim să emitem un sunet, prima mișcare ce trebuie făcută este *retragerea abdomenului înăuntru,* prin contracția bruscă a diafragmei.

O dată cu retragerea abdomenului, se inspiră aerul în plămîni și în aceeași clipă gura se deschide pentru a emite sunetul.

Cînd aerul inspirat în plămîni se termină prin expirație, diafragma revine în poziția de repaus, iar cînd se face o nouă respirație, jocul mușchilor abdominali (din afară înăuntru) este permanent la dispoziția cîntărețului.

Mișcarea respiratorie se face deci în tot timpul cîntului, în funcție de consumul aerului necesar pentru un sunet sau pentru o frază.

Desigur că într-o frază muzicală mai lungă se poate face o nouă respirație. În acest caz, inspirarea aerului, prin mecanismul explicat mai sus, se face foarte rapid și pe neobservate, astfel că nu se simte nici o întrerupere în cursul frazei.

Așadar, în poziția de contractare a diafragmei și a mușchilor abdominali rămîneam pînă la terminarea frazei muzicale, dînd posibilitate coloanei de aer introdusă în plămîni prin inspirație și sprijinită pe contracția diafragmei să-și urmeze drumul său normal spre ieșire.

Această mișcare de respirație este de cea mai mare importanță în arta cîntului.

În cazul în care coloana de aer introdusă prin inspirație, în mersul său spre degajare prin expirație, nu va întîmpina vreo dificultate, sunetul va fi liber, clar și frumos. Dacă însă cîntărețul va încorda vreun mușchi al gîtului, provocînd astfel un spasm cît de mic, sunetul va fi defectuos.

Cînd ai ajuns să cînți cu o bună *respirație diafragmatică,* ai senzația că aerul inspirat este prins într-o gheară care se simte în dreptul stomacului, adică sub capătul sternului, pe peretele abdominal. Iar pe măsură ce-l expiri, ai siguranța că poți emite orice sunet, că poți cînta oricum și oricît vrei.

Această siguranță este foarte importantă, pentru ca orice frază muzicală să fie frumos rezolvată.

Rezolvarea unei fraze implică deci buna dozare a suflului, adică a expirației.

Măiestria cîntărețului care posedă o bună respirație constă în a inspira cantitatea de aer necesară frazei muzicale pe care o are de cîntat și în a-și doza suflul (expirația) atît de bine încît și ultimele note din frază să fie executate cu aceeași strălucire ca și primele.

Este necesar ca întreaga cantitate de aer expirată să fie folosită în producerea sunetelor, deci aerul expirat să fie utilizat cît mai cu economie pentru ca toate notele unei fraze muzicale să aibă o sonoritate egală.

Întregul mecanism al respirației, care stă la baza cîntului, nu este decît o simplă problemă de exercițiu pentru buna utilizare a aerului înmagazinat în plămîni.

În cînt, nu toate frazele se pot executa dintr-o singură respirație. Așa sînt frazele lungi sau frazele care cuprind note acute, unele sfîrșindu-se cu o notă acută, care trebuie să fie emisă cu vigoare pentru a fi cît mai strălucitoare. Ideal ar fi ca frazele mai lungi să fie executate dintr-o singură respirație, dar e de preferat, pentru buna reușită a sonorității fiecărui sunet din frază, să se ia mai bine o nouă respirație, căci nu trebuie să se apeleze la ultima rezervă de aer înmagazinat în plămîni.

Indiscutabil că în cînt nu se respiră niciodată în mijlocul unui cuvînt, orice cîntăreț își dă seama singur, după înțelesul cuvintelor din text, unde trebuie să respire.

Respirația diafragmatică, trebuie să accentuez, ajută și la liniștirea nervilor cîntărețului, dîndu-i acestuia o mare siguranță. Cîntărețul obișnuit s-o folosească nu se mai preocupă în timpul cîntului dacă inspiră pe nas sau pe gură și nici de cîtă cantitate de aer are nevoie pentru fraza muzicală ce are de cîntat etc. Numai prin contracția diafragmei, așa după cum am explicat la începutul acestui capitol, este suficient ca un cîntăreț să-și înmagazineze în plămîni exact atîta aer cît are nevoie ca să termine cu bine fraza muzicală pe care o are de cîntat.

Obișnuința acestei respirații nu produce oboseală ci, dimpotrivă, îți dă senzația de vigoare după terminarea spectacolului în așa măsură, încît ai certitudinea că poți cînta spectacolul încă o dată de la început.

Sînt cîntăreți care respiră în fel și chip. Astfel, în afară de respirația diafragmatică pe care am încercat să o descriu, unii cîntăreți respiră clavicular. *Respirația claviculară* este un tip de respirație obositoare și foarte periculoasă, deoarece angajează o dată cu ea și musculatura laringelui care, în timpul cîntului, trebuie să fie cît mai liberă de orice contracție. Respirația claviculară sileşte plămînii la o prea mare dilatare în partea lor superioară și nu dă posibilitate acestora să primească aer suficient și în mod regulat. Respirația, făcîndu-se prin ridicarea coastelor și claviculelor, sileşte să lucreze unii mușchi ai pieptului, neobișnuiți cu această mișcare ; în același timp accentuează acțiunea coastelor și limitează deci contracțiile diafragmei.

Toate acestea, fiind împotriva fiziologiei normale a actului respirator, lasă cîntărețului impresia că nu mai are suflu, din care cauză este neliniștit, și după îndelunga ei folosire se simte obosit.

Respirația intercostală, care folosește contracția mușchilor intercostali, este destul de des utilizată. Prin lărgirea toracelui în sens transversal se dilată mult partea mijlocie a plămînilor, de aceea este uneori obositoare pentru cîntăreți, în comparație cu lipsa de oboseală ce ți-o oferă respirația diafragmatică.

Se mai folosește în cînt și un tip de *respirație mixtă*, care este o respirație ce se obține dintr-o combinație de respirație intercostală și diafragmatică.

Noțiunile generale de mai sus privitoare la respirație nu reprezintă tot ce s-ar putea spune despre respirația cîntărețului, căci un cîntăreț, de-a lungul carierei sale, își aplică știința unei bune respirații după variatele forme ale țesăturii partiturii ce o are de cîntat.

Aș putea să disting două moduri de aplicare a respirației folosită de mine și anume : inspirația de la începutul unei fraze și inspirația așa zisă „furată", care se ia în cursul unei fraze cîntate într-o mișcare rapidă.

Sînt momente în viață și în cînt cînd se cere o inspirație imediată, inspirație rapidă, scurtă, des repetată și totuși cît mai completă, îndeosebi de-a lungul unei mari fraze muzicale. Inspirația furată, care se ia tot prin mișcarea diafragmei împinsă înăuntru, se impune atunci cînd avem de cîntat într-o mișcare rapidă, cu o articulație clară, încît orice cuvînt să fie perfect înțeles de auditori. Inspirațiile „furate" sînt scurte și dese, după cum este construită fraza muzicală ; trebuie să avem grijă ca în tot acest timp vocea, deși ușoară și rapidă, să rămînă timbrată de la început pînă la sfîrșit.

Respirația este pentru cîntăreț ceea ce este arcușul pentru violonist, căci suflul respirator se poate compara cu arcușul, care pune coardele în vibrație, dîndu-i amploare, forță, suplețe etc.

În cînt, fenomenele sînt asemănătoare cu acelea din vorbire, cu deosebirea că arta cîntului este o formă de *vorbire prin sunete* căreia trebuie să i se conserve intactă frumusețea naturală.

Suflul trebuie să curgă încet din cutia toracică spre rezonatori pînă la ieşirea sa prin gură. Nu trebuie să uităm deci că respiraţia este baza cîntului şi că numai buna ei practicare contribuie la durabilitatea vocii cîntăreţului.

Se cîntă desigur şi cu altă tehnică respiratorie decît cea menţionată de mine, însă pentru că eu am cîntat după această tehnică pînă la vîrsta de 75 de ani cu vocea intactă, consider că aceasta este cea mai potrivită pentru un cîntăreţ.

Înainte de a o întrebuinţa, mă bazam exclusiv pe calităţile vocii mele şi pe o respiraţie nestudiată, rezistînd numai datorită tinereţii.

Din momentul în care mi-am însuşit tehnica respiratorie de care am vorbit, n-am mai simţit, în tot timpul activităţii mele de artist liric, nici cea mai mică dificultate vocală, oricît de puternice şi de grele ar fi fost sunetele emise.

Emisiune — Impostaţie

Fiecare dintre noi poate cînta, poate emite sunete – mai bine sau mai puţin bine – dar un cîntăreţ–artist nu poate cînta decît după anumite legi ale cîntului şi numai cu o bună emisiune, cu o perfectă impostaţie.

Atunci cînd cîntăm, fredonăm sau murmurăm cîteva sunete la întîmplare, fără să ne gîndim la ele, punem în mişcare nenumăratele piese ale unui aparat complicat – aparatul vocal – care produce sunetele muzicale şi care activează şi în vorbire.

Acel act fiziologic pe care-l executăm în mod voluntar pentru a face ca fiecare sunet să fie auzit, produce ceea ce se numeşte *emisiunea*.

În jurul emisiunii sunetelor, cu subtilităţile lor infinite, s-a format arta cîntului, cu metodele, şcolile şi legile sale, încă din cele mai vechi timpuri.

Nu ştim prea bine cum cîntau grecii sau romanii, ştim numai că studiau şi ei cîntul cu multă grijă şi se ocupau stăruitor de emisiunea sunetelor, în felul lor.

Vechii cîntăreţi erau supuşi la trei învăţăminte succesive :

Vociferari – avea ca scop întinderea şi fortificarea vocii cu ajutorul a tot felul de game, arpegii, staccato, agilităţi, triluri etc.

Phonasci – urmărea dezvoltarea calităţii timbrului, realizînd pastuozitate, strălucire, claritate, omogenitate şi o întreagă varietate de culori prin care vocea devenea agreabilă auzului. Toate acestea se obţineau numai printr-o

perfectă tehnică a respirației și printr-o bună adaptare a rezonatorilor la sunetul fundamental (adică punerea în funcție judicioasă a celor trei componente ale aparatului vocal : plămînii cu mușchii toraco-abdominali, laringele și rezonatorii).

Studiul vocalelor și silabelor prin care se ajungea la o bună pronunțare a cuvintelor – declamația lirică – adică la *expresie* și la *stil*.

Știm cu toții că baza emisiunii stă în pronunțarea cîntată a celor cinci vocale : *a, e, i, o, u*. Pe aceste vocale se învață cîntul, pe buna lor pronunțare se bazează întreaga școală a emisiunii vocale.

Organul nostru vocal are calitatea de a produce tot felul de sunete, acestea grupîndu-se în trei timbruri principale : *obișnuit, clar* și *obscur*, ceea ce ar reprezenta trei genuri de voci naturale.

Dacă încercăm să emitem un sunet pe vocala *a*, vom vedea că acesta nu este decît sunetul natural al vocii fiecăruia din noi și care în cînt corespunde timbrului *obișnuit*.

Pronunțarea vocalei *i* constituie timbrul vocii *clare*, iar pronunțarea vocalei *u* ne va da timbrul vocii *obscure*.

Toate aceste trei timbruri, rezultate din pronunțarea vocalelor *a, i* și *u*, sînt timbrurile vocii naturale.

Vocea însă trebuie adaptată cuvintelor. Din această cauză, o voce necultivată își va schimba încontinuu timbrul ; noi știm că timbrul trebuie să fie totdeauna același și nicidecum variat. De aceea, în cadrul emisiunii sunetul și cuvîntul trebuie să se contopească, să formeze un tot omogen, în așa fel încît cuvîntul cîntat să fie natural, atît pentru cei care cîntă, cît și pentru cei care ascultă.

Arta unui adevărat cîntăreț constă în a transforma sunetele brute în sunete cantabile, a căror calitate să fie aceeași pe întreaga întindere vocală a cîntărețului.

Cu alte cuvinte, *rolul unei bune emisiuni constă în înfrumusețarea timbrului brut, în transformarea lui într-un timbru unic și omogen.*

Aceasta constituie baza învățămîntului cîntului.

Emisiunea sunetelor se bazează pe emisiunea vocalelor și consoanelor din care sînt alcătuite cuvintele.

Metodele de învățămînt ale emisiunii diferă de la profesor la profesor și ar fi imposibil să le enumăr. Nu pot spune decît că unii profesori au preferință numai pentru o singură vocală, pe care o recomandă tuturor elevilor, fără a ține seama dacă se potrivește sau nu timbrului și mai ales defectelor vocilor acestora (ceea ce constituie o greșeală).

Pentru a ajunge la o bună impostare a glasului, trebuie făcute mai întîi cîteva exerciții preliminarii pe toate vocalele, pentru ca abia după aceea să se poată stabili ce vocală scoate mai bine în evidență sonoritatea vocii elevului și deci prin ajutorul cărei vocale are mai multă libertate în emisiune.

O dată găsită vocala, un profesor bun își va da seama dacă aceasta înlătură defectele pe care le are vocea elevului și totodată dacă, exersînd cu ea, se întrevede și progresul scontat.

În acest caz, studierea vocii va continua să fie făcută pe vocala aleasă pînă cînd vocea elevului va ajunge să fie bine impostată pe toată întinderea ei.

După ce elevul a înțeles bine cum trebuie să-și conducă vocea pentru a avea o bună emisiune, se poate trece și la studiul celorlalte vocale, căutînd să fie emise în mulajul vocalei care a ajutat elevului să-și imposteze vocea.

Cu alte cuvinte, sonoritatea și culoarea celorlalte patru vocale să fie aceeași cu vocala pe care s-a impostat vocea.

A exersa pe o vocală care nu se potrivește vocii elevului, sau pe toate cele cinci încă de la începutul studiului, este după mine o mare greșeală, deoarece – cum am mai spus – vocile în general sînt defectuoase de la natură : ingolate (gîtuite), albe, înfundate, stridente, deschise etc., și numai rareori sînt fără defecte.

Dacă se studiază de la început pe toate cele cinci vocale și nu se alege vocala care să înlăture emisiunea defectuoasă a vocii elevului, nu se poate ajunge la omogenitatea timbrului (la acea voce clară spre care tinde

adevărata impostare a glasului), pentru că poziția organului vocal se schimbă o dată cu pronunțarea fiecărei vocale și prin această schimbare s-ar ajunge la timbruri diverse, neindicate vocii respective.

Așadar, studierea pe o singură vocală care convine vocii unui elev, este făcută tocmai cu scopul de a se înlătura, prin buna pronunțare a ei, celelalte defecte pe care le are vocea.

În ceea ce mă privește, studiul impostării mele mi-a fost ales de profesorul meu pe *Le* ; acel *Le* din articolul francez „*Le* chant" care, prin pronunțarea lui rotundă, ajută ca sunetul să fie concentrat, rotund, *acoperit*.

Prin *acoperire*, sunetul este trimis cît mai sus în rezonatorii faciali ; fixarea lui în rezonatori ajută ca emisiunea cîntărețului să fie cît mai suplă, și astfel sunetul să devină rotund, clar și totodată strălucitor.

După părerea mea acel *Le* pe care mi-am impostat și studiat glasul poate fi recomandat oricărei voci, numai dacă este bine arătat de profesor, pentru că pronunția lui nu trebuie să fie asemănătoare cu acel *le* romînesc, care duce vocea în ceafă.

Cînd vocea elevului este prea defectuoasă, profesorul este singurul care își poate da seama dacă *Le* franțuzesc îi ajută să înlăture defectele. În caz contrar, se va alege vocala pe care profesorul o va crede mai indicată.

În cînt, vocala *a* nu trebuie să fie emisă printr-un sunet deschis, ca în vorbire, ci puțin acoperit, rotund.

Vocala *e*, apropiindu-se ca sunet de vocala *a* și *i*, are multă sonoritate și un timbru mai clar, deoarece pentru pronunțarea ei coloana de aer se condensează spre vălul palatin.

Vocala *i* își datorează claritatea timbrului poziției limbii care, în mod firesc, în timpul emisiunii, se sprijină pe dinții incisivi inferiori și astfel coloana de aer are drum liber spre cavitatea orală. Oricare ar fi exercițiul ce se face pe vocala *i*, poziția limbii nu trebuie niciodată schimbată, altminteri, cînd vocea merge spre acut, sunetul

se va auzi ca un *e*, fără ca elevul sau artistul să-și dea seama de aceasta.

Vocala *o* este emisă printr-un sunet rotunjit între *a* și *u*.

Vocala *u* este cea mai grea de transformat în sunet cantabil ; în vorbire, ea își are rezonanța în partea superioară a faringelui, vecin cu cavitatea nazală, de unde și timbrul său obscur (închis) și tendința spre o voce nazală, din care cauză este nevoie de un studiu tenace pentru transformarea ei într-un sunet cantabil.

Trebuie avut în vedere ca atunci cînd capul sau altă parte a corpului execută mișcări diferite, emisiunea vocalelor să nu sufere nici o schimbare. De asemenea, se cere o suplețe desăvîrșită a maxilarului inferior și a limbii, astfel încît coloana de aer să nu întîmpine nici un obstacol. Altminteri, orice înțepenire a maxilarului va provoca contracția mușchilor aparatului vocal și în acest caz emisiunea sunetelor nu se va mai putea numi „emisiune liberă".

Vocalele deci trebuie cîntate liber, fără vreo contracție mușchiulară ; atunci cînd se trece de la o vocală la alta, poziția de bază a organelor vocale de la începutul primei vocale nu trebuie să se schimbe, căutînd ca trecerea de la o vocală la alta să fie făcută imperceptibil, adică pe același fir sonor. Culoarea sunetului, atunci cînd se trece de la *a* la *e*, de la *i* la *o* etc., trebuie să rămînă mereu aceeași.

Cînd sunetul, în trecerea de la o vocală la alta, nu este condus pe același fir sonor, adică nu este emis în același loc ca și primul sunet cu care s-a emis prima vocală, atunci intervine așa-zisul „prag".

„Pragul" este un defect intolerabil și antiartistic, care împiedică sunetul să meargă pe firul său conducător, frîngîndu-i sonoritatea. Intervenția „pragului" face ca vocala următoare să nu fie emisă în același loc cu prima, dînd naștere la sonoritate diferită, defectuoasă.

Pragul, acest dușman ce intervine în emisiunea cîntărețului care nu stăpînește perfect tehnica artei cîntului, l-aș putea compara cu un obstacol ce forțează pașii noștri

să-şi schimbe mersul liniştit într-unul neregulat (paşii ar fi vocalele care, în loc să fie emise numai pe sprijinul coloanei de aer, se sprijină pe laringe. Deci, participarea laringelui ca sprijin în emisiunea cîntăreţului, ar fi obstacolul ce-l întîlnesc paşii noştri). Acest obstacol face ca trecerea de la o vocală la alta să fie perceptibilă, fiecare vocală avînd altă culoare, altă sonoritate.

În cazul cînd coloana de aer nu este împiedicată în drumul ei spre ieşire de intervenţia laringelui, trecerea de la o vocală la alta va fi imperceptibilă. Coloana de aer aş putea-o compara cu drumul pe care merg paşii noştri, iar trecerea corectă de la o vocală la alta, cu mersul liniştit al paşilor noştri pe un drum neted.

În emisiunea vocalelor *a, e, i, o, u,* pragul intervine fără să vrei ; ori, arta cîntului urmăreşte tocmai înlăturarea lui. De aceea, în studiul unei emisiuni corecte a vocalelor, cîntăreţii trebuie să exerseze cu tenacitate trecerea de la o vocală la alta pentru evitarea acestui prag, pînă cînd au senzaţia că fiecare vocală emisă, fiecare sunet deci, face parte din aceeaşi familie, întocmai ca un şirag de perle de aceeaşi mărime înşirat pe o aţă (aţa ar fi firul sonor, iar perlele egale, vocalele).

Grija menţinerii sunetului pe acelaşi fir sonor, adică grija de a nu schimba poziţia de bază a organului vocal cu care s-a început emiterea primului sunet, duce la o emisiune corectă şi la înlăturarea „pragului". O dată „pragul" înlăturat, se poate spune că vocea merge pe drumul cel bun.

Deoarece în cînt deschiderea gurii este mai mare decît în vorbire şi vocala cîntată este mai puţin clară ca în vorbire. De aceea, vocalele cîntate trebuie bine articulate, evidenţiindu-se astfel culoarea fiecărei vocale.

Cîntăreţii profesionişti, care au dobîndit buna folosire a emisiunii vocii lor, nu mai sînt preocupaţi de aceste principii generale ; ei emit vocalele corect în mod firesc (fără să le deformeze). Deformarea vocalelor la unii cîntăreţi este adeseori voluntară, fie din cauza unor dificultăţi de emisiune, fie din cauza unor concepţii greşite

în ceea ce priveşte adevărata artă a cîntului. Ei cred că ignorînd articulaţia pot dobîndi sunete mai frumoase, de o mai bună calitate, ceea ce este complet inexact.

Această categorie de cîntăreţi nu fac decît să fugă de o muncă susţinută ; în cînt, ca în orice disciplină, *obstacolele trebuie înfrînte, nu ocolite.*

Cariera unui cîntăreţ, de la începutul şi pînă la apusul ei, este o muncă tenace de fiecare zi, în scopul bunei funcţionări a aparatului său vocal.

Titta Ruffo mărturiseşte în cartea sa *La mia parabola* (Cuvîntul meu) că pentru a-şi imposta perfect o arie din opera *Le Jongleur de Notre Dame* de Massenet, a muncit multă vreme cîntînd-o de cîte 5-6 ori pe zi, pînă a putut să găsească în aparatul său vocal sonoritatea fiecărei note. De altfel, orice artist conştiincios trebuie să procedeze la fel.

Eu însumi, cînd învăţam o frază mai grea, nu aveam linişte pînă ce nu o rezolvam cît mai bine. Şi dacă după premieră mi se părea că fraza tot nu mi-a reuşit aşa cum înţelegeam eu, nu pregetam să reiau studiul ei de la început.

Nu mai vorbesc de perseverenţa cu care învăţam rolurile pe care le-am studiat sau le-am cîntat în Italia, unde nici un artist străin, oricît de celebru ar fi, nu poate cînta decît în limba italiană. Cît timp am cîntat în Italia, reuşisem să am o pronunţare atît de perfectă, încît nu se mai cunoştea că sînt străin.

Atît de mult mă obişnuisem cu pronunţarea limbii italiene, încît la reîntoarcerea în ţară a trebuit să mă ocup serios de readaptarea pronunţiei mele la textele romîneşti. Aş putea spune că am depus o muncă mai mare decît aceea depusă în Italia pentru adaptarea pronunţiei mele la textele italiene.

Am reluat deci studiul textelor romîneşti frază cu frază, deoarece *ă* şi *î* sînt foarte dificile în cînt, mai ales atunci cînd sînt aşezate după consoane neajutătoare. Într-o emisiune defectuoasă, deseori *î* se aude *ă* ; dacă într-un cuvînt mai sînt aşezate şi lîngă consoane neajută-

toare, cum ar fi *g, h, c, p, j* etc. cu atît mai mult vocea se va duce înapoi, „în ceafă".

Spun consoane neajutătoare, pentru că în limba romînă, ca şi în celelalte de altfel, vocalele şi consoanele unui cuvînt pot sau nu pot veni în ajutorul emisiunii cîntăreţului ; de aci denumirea de „ajutătoare" sau „neajutătoare".

În cazul nostru, consoanele neajutătoare sînt totdeauna acelea a căror pronunţare duce vocea înapoi, „în ceafă".

Pornind de la acelaşi principiu şi avînd la îndemînă o limbă abundentă în vocale, compozitorii italieni au căutat ca sunetele înalte (acute şi supraacute) să fie scrise, pe cît posibil, pe vocale.

În limba romînă însă, deseori acutele sau supraacutele sînt aşezate pe consoane neajutătoare sau pe silabe care cuprind *ă şi î* ; în aceste cazuri, dacă emisiunea cîntăreţului nu este perfectă, pronunţarea lor va fi dificilă.

Toate acestea le-am întîlnit foarte des în activitatea mea ; un edificator exemplu îl constituie rugăciunea regelui din opera *Lohengrin* de Wagner în care, printre altele, aveam următorul text :

Stăpîn ceresc,
De trei ori sfînt...

În aceste fraze, cu două cuvinte greu de pronunţat în cînt, trebuia să fiu foarte atent la emiterea notei *si bemol* sub care e scrisă silaba *stă,* din cuvîntul *stăpîn* ; această silabă, prin însăşi pronunţia sa, duce vocea înapoi (în ceafă) şi în acest caz nota *mi bemol* acut, care urmează pe silaba *pîn,* ca şi cea de pe cuvîntul *sfînt,* dacă nu sînt emise în mod corect, pot fi auzite strangulat.

Pentru a-mi asigura plasarea în rezonatorii faciali (în „mască") a primului *mi bemol* acut care se emite pe silaba *pîn* din cuvîntul *stăpîn* şi mai ales al doilea *mi bemol* acut din cuvîntul *sfînt* care, de asemenea, prin însăşi pronunţia lui duce sunetul înapoi şi care trebuie ţinut mai mulţi timpi fiind scris cu o „coroană", emiteam sunetul *si bemol,* aşezat pe silaba *stă,* puţin acoperit ; în

această poziţie (a sunetului emis acoperit) mergeam spre *mi bemol* acut, urmărind acelaşi fir sonor.

Acoperirea lui *mi bemol* contribuia la o mai bună susţinere a sunetului pe coloana de aer, care-l trimetea cît mai sus în cavităţile de rezonanţă, amplificîndu-l şi dîndu-i şi strălucirea necesară.

Iată şi textul italian :

O, re del ciel,
Nostro signor...

Încercînd să comparaţi singuri cuvîntul *stăpîn* cu *o, re* şi cuvîntul *sfînt* cu *signor* din textul italian, vă veţi putea da seama de marea deosebire de pronunţie ce există între ambele texte. Cît de uşor se emit cele două acute *e* şi *o* din textul italian şi cît de greu se emit aceleaşi acute în limba romînă, din cauza dificultăţilor descrise mai sus.

În anul 1931 şi apoi în anul 1932, după 10 ani deci de la plecarea mea din Italia, am fost angajat să cînt *Faust* de Gounod şi *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss la Parma şi la Palermo. A trebuit să depun o nouă muncă pentru a învăţa rolurile în limba italiană, nu pentru că uitasem limba, ci pentru că îmi obişnuisem emisiunea cu pronunţia romînească. Astfel că am reluat studiul celor două opere, frază cu frază, pentru a-mi adapta din nou emisiunea la pronunţia italiană.

Pronunţia italiană are, la rîndul ei, dificultăţi. Printre altele, pronunţia consoanelor duble, numite *doppio,* nenumărate în limba italiană, este foarte importantă. Neglijarea pronunţiei lor schimbă sensul cuvîntului, dîndu-i un înţeles nepotrivit.

Greutăţile de pronunţie sînt mari, bineînţeles pentru străini, deoarece dacă în vorbire unui străin i se trece cu vederea faptul că stîlceşte un cuvînt, în schimb în cînt nu-i este iertat. De aceea, prima grijă a unui străin care doreşte să cînte în Italia, sau în teatrele mari ale străinătăţii în care operele se cîntă în limba italiană, este aceea de a pronunţa şi cînta corect în limba italiană.

În scenă, orice cîntăreț poate fi furat de joc sau de muzică și din cauza emoției poate eventual neglija înțelesul cuvîntului ; de aceea, cîntărețul trebuie să ajungă la o perfectă stăpînire a acestor consoane duble, adică să le cînte corect, în mod reflex ; în nici un caz nu trebuie să le pronunțe greșit așa cum s-a obișnuit în vorbire.

Cîntărețul care are obiceiul de a dubla consoanele pentru a da impresia unei pronunții corecte, nu poate cînta în limba italiană ; vă puteți închipui singuri ce ar însemna, dacă în loc să pronunțe *m'ama* care înseamnă „mă iubește", ar pronunța *mamma* care înseamnă mamă...

Aceeași mare importanță o au și vocalele *e* și *o* în pronunția italiană, deoarece ele au culori diferite și se pronunță cînd deschis (cum ar fi în cuvintele *il doge* sau *un eroe*), cînd închis (cum ar fi *ognor* sau *signor*) etc.

Am arătat mai sus numai cîteva din dificultățile de pronunțare cu care trebuie să lupte un străin care vrea să cînte în limba italiană.

O carieră completă nu se face decît cu muncă și perseverență, căci după dobîndirea unei bune emisiuni, o nouă muncă îi este impusă cîntărețului : să studieze dicțiunea, să observe ca vocalele din cuvîntul cîntat să aibă o egală sonoritate, ce culoare trebuie să dea sunetului ca prin cuvîntul cîntat să contribuie la crearea atmosferei locale, unde anume trebuie emise „acoperit" și unde mai „puțin acoperit", cum să cînte o frază ca să fie din toate punctele de vedere cît mai frumos și artistic rezolvată, cum să emită un sunet acut sau grav, să înțeleagă stilul epocii în care s-a scris lucrarea pe care o execută etc., etc.

Alături de toate acestea, evitarea „pragului" este încă una din preocupările cîntărețului. Pragul intervine totdeauna atunci cînd cîntărețul nu posedă o voce omogenă.

Pentru aceasta recomand tuturor următorul exercițiu asupra căruia trebuie să se insiste și care ajută la evitarea „pragului" : să se emită un sunet din octava medie pe vocala *a* și fără a schimba cumva poziția în care a fost emis sunetul inițial, să se treacă apoi la vocala *e* și

apoi din nou la *a* și așa mai departe, pînă se sfîrșește respirația.

În timpul emisiunii se va observa de asemenea cu mare atenție ca sunetul vocalelor să fie puțin „acoperit", nu „deschis" (alb) și trimis cu aceeași intensitate cît mai sus în „mască". Numai astfel va avea aceeași culoare și sonoritate.

Pentru a obține toate acestea, elevul nu trebuie să fie preocupat de ideea că după *a* urmează *e*, ci să se gîndească numai că aceste două vocale sînt una și aceeași, emițîndu-le cu senzația că la pronunția lor contribuie numai coloana de aer, nu mișcarea limbii (deși în realitate prin mișcarea ei se schimbă pronunția vocalei). În tot acest timp, maxilarele nu vor lua parte la pronunția vocalelor, iar buzele aproape de loc.

Numai astfel vocala *e* va fi emisă în poziția vocalei *a* și deci trecerea de la o vocală la alta va fi imperceptibilă. Acest exercițiu va fi făcut pînă ce sonoritatea și culoarea celor două vocale va fi egală, adică vor fi uniformizate. După ce se va obține un rezultat pozitiv, se va exersa, pe același principiu, toate vocalele începînd cu vocala *a*, bineînțeles, și tot pe un singur sunet ținut dintr-o singură respirație.

Elevul nu trebuie să fie preocupat că se schimbă vocalele. Prin exercițiul de mai sus, făcut lent și cu intensitate obișnuită, se va ajunge ca trecerea („pragul") dintre vocale să nu mai existe ; aceasta înseamnă că omogenizarea sunetelor unei voci nu mai reprezintă pentru cîntăreț o problemă.

Atacarea sunetului

Toți cîntăreții au auzit de *atacul sunetului*, pentru că fiecare din ei a trebuit să-l folosească. Este un act normal, spontan și automat, care constă în izbirea coardelor vocale în timpul formării sunetelor.

Atacarea unui sunet se face de obicei fie prin așa-numita *lovitură de glotă*, fie prin *atacul aspirat*. La rîndul ei, lovitura de glotă este de două feluri : *moale-dulce* și *tare-dură*.

Atît în atacul *dulce-moale* cît şi în cel *brusc-tare*, sunetul se produce net şi o dată cu actul expirator, pe cîtă vreme la atacul aspirat sunetul este precedat de o infimă cantitate de aer auzită ca un imperceptibil *h*.

Emiterea sunetului o dată cu actul expirator se produce prin *lovitura de glotă*, care este un fenomen normal al organului nostru vocal. Prin acest atac, coardele închid spontan şi ermetic glota, care se deschide de îndată ce se produce sunetul în laringe.

Cînd atacul de glotă este voit puternic, produs printr-o mişcare violentă a organelor noastre vocale, este denumit atac brusc-tare.

Dacă însă atacul nu este puternic, ci uşor, atunci atacul se numeşte moale-dulce.

Aşadar, la atacul brusc, tare, coardele vocale, prin lovirea lor puternică, se apropie brusc, pe cînd la atacul dulce, moale, apropierea coardelor, ca însăşi denumirea lui, se face mai dulce, mai lent.

Atacarea sunetului prin lovitura de glotă dă posibilitate cîntăreţului să utilizeze întreaga cantitate de aer inspirată în plămîni, pe cînd prin atacul aspirat aerul înmagazinat în plămîni se risipeşte, se pierde.

Încercînd să fiu mai clar, pot spune că *lovitura de glotă este acea mică mişcare de aer petrecută în laringe, care pregăteşte vibrarea coardelor vocale pentru a produce sunetul*. Este un act asemănător cu atingerea arcuşului pe un instrument de coarde, după al cărui atac rezultă un sunet.

Atacul primului sunet prin lovitura de glotă dulce-moale foloseşte preciziunii, fermităţii sunetului, vocea planînd pe coloana de aer ; sprijinirea sunetului pe coloana de aer contribuie ca acesta să poată fi trimis cît mai sus (în „mască") şi deci sunetul să fie cît mai strălucitor.

În schimb atacul aspirat (pe care-l preferă unii cîntăreţi cu scopul de a-şi menaja coardele vocale de un atac de glotă greşit executat) din cauza aerului care trece printre coardele vocale în timpul emisiunii, aduce cu timpul obo-

seala prematură a acestora, vocea devenind *mată*, pierzîndu-şi deci din strălucire.

Acest atac, dacă are avantajul de a feri coardele vocale de lovirea lor violentă (atunci cînd nu se foloseşte atacul de glotă dulce-moale), obosește în schimb plămînii şi coardele vocale, deoarece prin pierderea aerului, cîntăreţul este obligat să respire mai des.

Oricum s-ar ataca un sunet, studiul atacului se face numai sub directa supraveghere a profesorului. Un bun profesor va trebui să cunoască tot atît de bine ce este atacul de glotă dulce-moale sau cel brusc-tare şi ce este un atac aspirat ; toate formele de atacuri trebuie să fie explicate şi exemplificate elevului. Pentru că nu numai atacul de glotă este periculos coardelor vocale, ci şi atacul aspirat are inconvenientele lui. Dacă acest atac (aspirat) nu este făcut cu prudenţă şi numai în timpul studiilor şi sub controlul profesorului, aerul se va simţi permanent în miezul sunetului ; or, infima cantitate de aer expirat necesar acestui atac trebuie să preceadă sunetul şi nicidecum să nu se simtă în timpul duratei sale.

Unii profesori de cînt sînt împotriva atacării sunetului prin lovitura de glotă, pentru că nu toţi elevii îl pot înţelege în adevăratul înţeles al cuvîntului.

Dacă profesorul va şti să arate teoretic şi practic care este atacul moale şi care este cel tare şi totuşi elevul nu-l va înţelege şi deci nu va putea să-l întrebuinţeze, e de preferat să se renunţe la el, căci atacul dur-tare, după cum am mai arătat, în afară de faptul că duce la declasarea vocală a cîntăreţului, face ca sunetul să se audă ţipat, fără vibraţie, dezagreabil, oricît de frumoasă ar fi vocea care-l emite. Aceasta înseamnă, cum am mai pomenit, că coloana de aer în loc să meargă spre rezonatorii superiori, din cauza lovirii brutale a coardelor vocale, se opreşte în laringe. În acest caz, la începutul studiilor, e recomandabil atacul aspirat şi încetul cu încetul, elevul să fie obişnuit să-şi însuşească şi atacul de glotă dulce, moale.

Forța sunetului depinde de puterea de expulzare a aerului din plămîni și nicidecum de efortul făcut de laringe. Cînd vorbiți, nu vorbiți cu forță, decît atunci cînd țipați. Or, cînd cîntați nu țipați : căutați ca să încîntați urechea auditoriului, nu să-i spargeți timpanul. Dacă articulați cu îngrijire veți avea nevoie numai de puțină voce pentru a fi auziți.

Nu forțați glasul nici cînd voiți să faceți efecte de voce ; mergeți pe principiul *fortissimo, ma leggierissimo* (tare, dar lejer). Vorbirea tare obosește și pe cel care vorbește și pe cei care ascultă, cîntul tare, puternic are aceleași rezultate.

Pentru a evita ca atacul primului sunet să fie dur, brutal nu vă gîndiți cînd emiteți sunetul la înțelesul cuvîntului „atac", gîndiți-vă numai că sunetul trebuie să fie identic cu sunetul ce-l dă atingerea ușoară a unui arcuș pe coardele unei viori și nu presarea sau lovirea lor brutală. Vă mai gîndiți de asemenea că atacul îl dați sus, către rezonatorii superiori, nu în laringe. Totodată trebuie să vă gîndiți ca sunetul să fie rotund, însă nu înfundat.

Am mai spus că orice cantitate de aer înmagazinată în plămîni trebuie să fie transformată în sunet. Cînd faceți deci exerciții și mai tîrziu, cînd studiați frazele muzicale, îngrijiți-vă și controlați-vă permanent ca nici un pic din aerul inspirat să nu se piardă.

Pentru a susține un sunet mai lung sau o frază întreagă, nu este nevoie de o cantitate prea mare de aer sau de eforturi prea mari pentru a o inspira, este nevoie numai să știi să întrebuințezi aerul cu economie. Sînt momente – și totdeauna trebuie să fie așa – cînd după ce s-a sfîrșit fraza îți mai rămîne aer în plămîni, de aceea cu o infimă respirație luată din nou și cu ceea ce a mai rămas în plămîni la sfîrșitul frazei, îți vei putea continua cîntul începînd o nouă frază.

Nu este deci nevoie să ne încărcăm plămînii cu aer prea mult, inspirînd necontenit pe nas, cum obișnuiesc unii cîntăreți – acest mod de a inspira este destul de obositor – este nevoie numai să știi cum să respiri

și să știi cum să faci atacul sunetului corect. Într-o succesiune de fraze, respirația exclusiv pe nas, în afara oboselii, mai aduce și întîrzieri în execuția frazei. O cantitate prea mare de aer în plămîni te va sufoca, stingherindu-ți cîntul și cu vremea poți face chiar un emfizem pulmonar. Inhalarea unei cantități prea mari de aer obosește plămînii, alveolele pierzîndu-și elasticitatea.

Personal eu am folosit în cîntul meu numai atacul primului sunet prin lovitura de glotă dulce-moale, pentru că am avut un profesor care a știut să-mi explice și să-mi exemplifice perfect ambele atacuri.

De altfel, cît am cîntat în străinătate, majoritatea cîntăreților din acea vreme ca și celebritățile de azi foloseau și folosesc atacul primului sunet prin lovitura de glotă.

Acest atac n-ar trebui să constituie o problemă pentru nici un cîntăreț, căci nu este o formă de atac *nerecomandabilă* așa după cum susțin unii profesori sau cîntăreți.

Dacă profesorul știe să vă explice și să vă exemplifice un atac moale, nu dur și ajungeți să-l înțelegeți corect, nu fugiți de lovitura de glotă căci, prin acest mod de a ataca sunetul, aerul înmagazinat în plămîni nu se pierde în mod inutil și sunetul va fi strălucitor, ferm și precis în înălțime, cu o intonație exactă (în sensul că nu va fi precedată de vreo apogiatură care e neartistică și deci dezagreabilă auzului).

Așadar, lovitura de glotă trebuie făcută numai sub controlul profesorului care cunoaște cum se execută corect, pentru ca acest atac să nu devină brusc-tare.

Pentru ca atacul să fie dulce, recomand ca vocala aleasă cu care se fac exercițiile să fie precedată de consoana *l* care aduce după sine un atac dulce, iar respirația să se facă după mecanismul descris la capitolul „Respirația", deoarece mușchii abdominali trebuie să lucreze în timpul cîntului ca foalele fierarului pentru ca respirația să nu fie înțepenită, căci nu se cîntă pe rigiditatea mușchilor, ci pe elasticitatea lor ; altminteri, chiar cu acest *l* se poate ajunge la un atac dur.

Gimnastica vocală făcută prin vocalizări ajută cîntăreţului şi elevului să practice în mod corect şi normal acest mod de a ataca sunetul.

Lovitura de glotă nu se foloseşte pentru fiecare notă în parte, ci numai atunci cînd se ia o nouă respiraţie.

Cînd o frază muzicală începe cu o vocală, atunci se face atacul ferm (dar nu dur) pe vocala cu care începe fraza, celelalte silabe compuse din consoane şi vocale fiind o succesiune de atacuri dulci executate prin existenţa consoanelor respective înaintea vocalelor. De aceea, majoritatea cîntăreţilor emit primul sunet prin lovitura de glotă involuntar, deoarece uneori consoana care precede o vocală aduce după sine atacul de glotă al vocalei.

Acest mijloc de a ataca sunetul este înţeles mai bine practic, deoarece expunerea lui scrisă poate duce la interpretări variate, mai ales din partea elevului începător. Pentru aceasta, aşa cum am amintit, cel care trebuie să ştie şi să exemplifice elevului cum se face un atac dulce, va fi profesorul.

★

Am spus la începutul acestui capitol că pronunţarea diferitelor vocale în cînt dă naştere la trei timbruri diferite din care rezultă, în afară de vocea obişnuită, timbrul vocii *clare* şi timbrul vocii *obscure* (închise).

Fiecare din aceste două categorii de voci pot avea şi nuanţe intermediare pe care nu găsesc necesar să le mai enumăr, deoarece ele derivă tot din cele două categorii de mai sus.

Sunetele vocii clare sînt *deschise* dar nu „albe" iar cele ale vocii obscure sînt *închise*.

Timbrul ambelor voci se datoreşte conformaţiei organului vocal, ambele fiind admise în cadrul esteticii cîntului.

Vocea clară este vocea cu cele mai multe armonice, plăcută auzului. Vocea obscură, caracterizată printr-un timbru ceva mai închis, mai puţin bogată în armonice, poate impresiona ca şi vocea clară. În unele cazuri, o

voce obscură, graţie îndrumărilor profesorului, poate fi mai frumoasă decît o voce clară, dacă i-au fost evidenţiate toate calităţile.

De aceea, pentru mine profesorul capabil nu este numai acela care are în faţa lui un elev cu o voce excepţională, ci acela care ştie să îndrumeze pe calea cea bună orice tip de voce.

Un cîntăreţ se convinge că emite corect toate vocalele şi consoanele în momentul în care cunoaşte poziţia pe care o are organul său vocal în timpul emisiunii fiecărei vocale. Aceasta înseamnă că trebuie să-şi dea seama de locul exact în care fiecare vocală emisă de el îşi găseşte maximum de rezonanţă ; prin maximum de rezonanţă nu se înţelege forţă, ci cel mai mare număr de sunete armonice pe care le poate avea un sunet muzical.

Astfel el ajunge cu încetul la *impostarea vocii* sale, care nu este altceva decît *formarea lentă şi progresivă a sunetelor cu cea mai bună rezonanţă*.

Orice sunet emis trebuie să însemne un sunet frumos şi deci plăcut auzului. Pentru o ureche muzicală, adică pentru o ureche cu o educaţie serioasă, timbrul unei voci este ceea ce înseamnă pentru pictor culoarea, emisiunea sunetelor fiind aceea care înfrumuseţează culorile vocii, deci timbrul său.

Rezultatul unei bune emisiuni are pentru toţi cîntăreţii avantaje importante. Ea ajută la uşurinţa realizării unei bune respiraţii, cîntul nefiind altceva decît un continuu exerciţiu de respiraţie. Emisiunea vocală normală este condiţionată numai de o bună respiraţie. Ea dezvoltă cavităţile de rezonanţă, sunetele trebuind să-şi găsească, fără efort, puterea lor vibratorie în rezonatorii organului vocal. În acelaşi timp, uşurează posibilităţile de articulaţie ale cîntăreţului, fiecare sunet putînd să dea, în mod spontan, expresie cuvîntului cîntat.

De asemenea, descongestionează şi odihneşte întregul aparat vocal prin aceea că sunetele emise fără efort exclud oboseala sau contracţia organelor vocale.

Toate acestea sînt, după cum am spus, binefacerile unei bune şi corecte emisiuni şi impostaţii, însă numai cu o singură condiţie : să fie bine cunoscute, atît teoretic cît şi practic, pentru a putea fi înţeles rolul lor în cînt.

Am spus, repet, că *numai utilizarea puterii vibratorii* a rezonatorilor şi nu utilizarea strictă a organului vocal – în înţelesul strict al cuvîntului – *dă cîntăreţului posibilitatea de a cînta fără efort,* ceea ce este una din condiţiile primordiale. Odihna şi descongestionarea organelor vocale prin sonorităţi emise fără efort dau deplină libertate emisiunii, articulaţiei şi expresiei în cînt.

Pentru dobîndirea unei bune emisiuni îţi mai trebuie şi voinţa de a munci, de a învăţa tot ceea ce contribuie la perfecta ei însuşire.

Fără voinţa de a învăţa, fără perseverenţă şi fără multe alte restricţii, nu se poate ajunge la stăpînirea emisiunii sunetelor sau la buna impostare a glasului.

★

Fac acum o paranteză mai mare, pentru a vă arăta cum am ajuns să dobîndesc o bună emisiune şi o bună aşezare a glasului meu.

Am avut de la natură o voce puternică, cu un timbru generos care m-a ajutat – cu toate că nu cunoşteam tainele tehnicii cîntului – să cînt mulţi ani.

Însă, nu m-am mărginit să cînt cu vocea dăruită de natură, ci am dorit să stăpînesc adevărata tehnică vocală, singura care mă putea ajuta să devin un bun cîntăreţ.

Aveam în jurul meu destule exemple de voci excepţionale care s-au pierdut de timpuriu din cauza lipsei unei adevărate tehnici vocale.

Din momentul cînd mi s-a definit vocea, cîntam cu mult entuziasm oriunde se ivea o ocazie, deoarece mi se părea că vocea mea este cea mai frumoasă şi cea mai puternică şi această părere îmi da multă încredere.

La douăzeci de ani (1902) am avut primul meu angajament serios ca artist, debutînd în opera comică *De-aş fi rege,* în rolul prinţului Kador. După trei ani am fost

angajat în companiile de operă italiană şi franceză, ale căror reprezentaţii aveau loc la Teatrul Naţional din Bucureşti.

Cîntam roluri secundare de bas şi chiar de bariton, vocea mea avînd încă de pe atunci o întindere mare şi în acut.

Îmi aduc aminte că, interpretînd rolul lui Silvano din *Balul mascat* de Verdi (rol de bariton), cîntam fraza : „Su fate mi largo..." (La o parte, faceţi-mi loc...) cu atîta convingere şi cu atîta putere, încît aveam impresia că eu sînt personajul principal al operei.

Basul Luigi Lucenti, angajat în aceeaşi companie, auzindu-mă şi plăcîndu-i mult vocea mea, s-a oferit să-mi dea lecţii de canto. El m-a învăţat cum să deschid gura, cum să ţin limba în timpul emisiunii sunetelor privind în oglindă, apoi, făcînd un acord la pian, mi-a arătat cum se execută o gamă.

Cu aceste prime indicaţii mi se părea, pe atunci, că am dobîndit aproape tot ceea ce trebuia să ştiu. De aceea, după un an, am avut curajul să cînt rolul lui Mefisto din opera *Faust* de Gounod.

Interpretînd pentru prima oară un rol principal, în care m-am avîntat convins că cele cîteva luni de studii făcute cu Lucenti îmi erau suficiente, simţeam, în tot timpul execuţiei, uşoare înţepături şi usturimi în gît, o oarecare uscăciune în laringe. (Nu ştiam că acestea sînt senzaţiile caracteristice oboselii laringelui.)

După acest prim început care nu m-a mulţumit, ideea de a-mi studia vocea a început să mă obsedeze : căutam un profesor de canto ideal.

După Lucenti am început să studiez cu un profesor care m-a învăţat emisiunea sunetelor pe nas (emisiunea nazală). Lovind de 3–4 ori cu un deget aceeaşi clapă la pian, mă obliga să repet după el cam aşa : *ha, ha, ha* (pe nas).

Eu îl imitam perfect, iar el îmi reproşa (culmea !) că niciodată nu trebuie să emit sunetele pe... nas !

După cîteva lecții, m-am lăsat păgubaș, dîndu-mi seama că o astfel de metodă m-ar face să dobîndesc cea mai „formidabilă voce nazală".

Un fost bariton, cu care am studiat după aceea, mă învăța să fac exerciții cu sunete prea înalte, spunîndu-mi că sînt bariton și nu bas. E drept că aveam o mare ușurință în emisiunea sunetelor acute, dar aceasta nu constituia un indiciu suficient pentru clasificarea vocii mele. Plecam de la aceste lecții răgușit și obosit, iar la întrebările mele repetate îmi răspundea că de obicei acestea sînt „senzațiile de la începutul studiilor".

Acum, că aveam o oarecare experiență, mi-am dat seama că nici el nu era profesorul „meu" și am plecat lăsîndu-l baltă cu „senzațiile" lui cu tot. Voiam să cînt în registrul de bas și eram sigur că sînt „bas". Îmi dădeam seama că-mi făcuse o clasificare greșită considerîndu-mă bariton și că dacă aș mai continua să studiez cu el, riscam să-mi pierd vocea.

Clasificarea justă a vocilor este una din cele mai importante chei în mîna profesorului de cînt. Greșita clasificare a vocii ratează viitorul elevului și este și mai periculoasă dacă elevul dorește cumva să-și depășească întinderea normală a vocii sale prin forțarea organelor vocale.

Dacă profesorul cunoaște adevărata știință de predare a cîntului, *elevul nu trebuie să se simtă niciodată obosit sau răgușit.*

Exercițiile vocale juste reconfortează elevul, iar executarea lor face vocea mai „ușoară".

Am mai încercat apoi să studiez cu un alt profesor, care mă lăsa să cînt după buna mea plăcere, fără nici o indicație din partea lui. Vă puteți da seama că prin „metoda" lui n-am realizat nimic.

În perioada acestor căutări, continuam să cînt în operetă cu posibilitățile mele vocale naturale. Începusem să mă manifest și în spectacolele de operă comică și mai ales de operă serioasă, mult mai pretențioase. Întîmpinam însă aceleași dificultăți în timpul cîntului, ceea ce dovedea că nu dobîndisem de la profesori decît

o oarecare „experiență". Eram încredințat că nici una din metodele încercate nu erau bune pentru mine ; fără să-mi dau seama care erau deficiențele lor, eram totuși convins că le lipsește ceva.

Am rămas în schimb cu noțiuni de ce înseamnă un „sunet nazal", un sunet „gutural" și am dobîndit o oarecare ușurință în emiterea sunetelor.

Știam că am vocea frumoasă, mi-o spuneau cei care mă ascultau, dar nu aveam siguranța unei emisiuni juste.

Simțeam nevoia unui studiu serios, îmi dădeam seama că am defecte în glas și mai ales eram preocupat de ideea că nu se face artă oricum.

De aceea am plecat să studiez cîntul în Italia.

Ajuns acolo, n-am fost tentat de nimic altceva decît de cele două obiective pentru care plecasem : să ascult cît mai multe spectacole de operă și să-mi găsesc maestrul care să mă ajute să învăț tehnica cîntului.

Încă înainte de a pleca din țară, simțeam că dacă aș continua să mai cînt așa cum cîntasem pînă atunci, n-aș mai ajunge să-mi îndeplinesc frumosul vis al vieții mele (plecarea mea în Italia, întîmplată abia la vîrsta de 37 ani, s-a datorat dragostei și bunăvoinței unui prieten și admirator, care a ținut cu orice preț ca să contribuie la realizarea visului meu de artist).

Primul profesor la care am ajuns a fost Scogniamiglio, un bătrînel de 80 de ani, pianist și, după spusele unora, bun profesor. Cunoștea întreg repertoriul de operă, dar nu-mi dădea nici o indicație de emisiune. Mă lăsa să cînt cum vreau ; ceea ce-l interesa era ca la plecare să-i las cele cinci lire care reprezentau onorariul său. Am fost elevul lui Scogniamiglio scurt timp, bineînțeles, apoi l-am părăsit.

Între timp, un coleg din țară mi l-a recomandat călduros pe Antonio Colenz.

Colenz se intitula „profesor de impostație" și se bucura de o bună reputație, mai ales că era și bun pianist și că aproape o viață întreagă trăise în culisele teatrelor de operă.

Spre surprinderea mea, Colenz mi-a afirmat că nu sînt bas și că în scurt timp va face din mine un artist cu o minunată voce de „bariton".

Auziți, bariton ! Plecasem din țară pentru a-mi studia vocea în registrul de bas, așa cum simțeam că o am, și aci găsesc încă un profesor care voia cu tot dinadinsul să mă facă bariton !

Păcat ! Dacă Colenz n-ar fi comis această eroare a clasificării vocii mele, ar fi fost pentru mine un profesor tot atît de bun pe cît a fost pentru colegul meu Dimitrie Onofrei care, în urma studiilor făcute cu el, a înregistrat progrese serioase și pe care din bariton, cum plecase din țară, l-a făcut tenor și încă un tenor mare. Nu a greșit-o cu Onofrei, descoperind în el calitățile vocii sale de tenor, dar cu mine așa cum a dovedit-o timpul – ar fi dat greș.

Îl înșelase și pe el, ca și pe primul meu profesor din țară, ușurința cu care emiteam sunetele acute. Pentru un profesor priceput în clasificarea vocilor acest fapt nu reprezenta un indiciu suprem. El ar fi putut să-și dea seama că aceeași ușurință o aveam și în registrul grav. L-am părăsit și pe Colenz, cu toată strădania și insistențele sale de a mă face bariton.

În continuarea căutărilor mele de a-mi găsi un profesor, mi-a fost recomandat, ca foarte bun profesor de impostare a vocii, Vittorio Podesti.

Avea 65 de ani, mulți elevi, și se bucura de multă considerație în cercurile artistice din Milano. Fusese vreme îndelungată directorul operei din Varșovia și dirijase la Petersburg și la New York întregul repertoriu de operă.

Vittorio Podesti, pe lîngă calitățile sale de dirijor experimentat, era și bun pianist. Imediat ce m-a auzit mi-a spus că mă va pregăti pentru rolul lui Mefistofele din opera cu același nume de Arrigo Boito, că n-am neapărată nevoie de impostarea vocii, mai ales că „acest rol – mi-a adăugat Podesti – fiind scris într-o țesătură dramatică, puternică, aproape sălbatică, nu-ți cere să emiți fraze de *bel canto*, iar mijloacele dumitale vocale

sînt suficiente și se potrivesc perfect rolului din *Mefistofele*".

În Italia, pe vremea aceea, erau destui profesori care, ca și Podesti, susțineau că vocea elevului se impostează direct pe frazele muzicale, fără însă a arăta elevului mijloacele tehnice care înlesnesc buna lor execuție. Bineînțeles că rezultatul tuturor studiilor se aplică pe fraze, dar nu înainte ca fiecare sunet să fie emis normal și ca fiecare notă să fie perfect impostată.

De obicei, profesorii de cînt care provin din buni acompaniatori sau buni dirijori de orchestră știu să arate elevilor cum se conduce o frază muzicală, cum se interpretează, știu cînd un sunet este emis bine sau rău, dar nu se pricep să arate care sînt mijloacele de a ajunge la acestea. Dacă nu ai puțină experiență, poți interpreta pe dos recomandările lor.

Ei îți spun : „trimite sunetul în mască" și tu îl vei trimite în nas, „susține nota cutare" și tu o vei susține în felul tău, „rezolvă mai bine fraza aceasta" și tu o rezolvi după cum te pricepi, „atacă sunetul prin lovitură. de glotă" și tu faci un atac brutal, forțînd coardele vocale, pentru că nu cunoști nimic din ceea ce se petrece în laringe, după cum nu cunoști că *pianissimo* cerut de „maestru", trebuie executat lejer, fără să strîngi laringele strangulînd sunetul etc.

Și tot așa, cîntînd după indicațiile „maestrului" tău, după metoda lui confuză și plină de termeni tehnici pe care-i auzi mereu dar nu le cunoști sensul lor exact, cu capul plin de indicații de interpretare în care „maestrul este as", vei ajunge să înveți rolul și-l vei cînta, chiar și pe scenă, dar... fără să știi cum se cîntă propriu-zis !

Atîta timp cît vei cînta în felul acesta, rezistența coardelor vocale va slăbi și în scurt timp vei ajunge negreșit la declasarea vocală. Aci, numai propria-ți inteligență te mai poate trezi la realitate !

S-ar putea ca tot cîntînd să-ți găsești și singur calea cea bună și bazat pe ea să-ți studiezi vocea pe linia pe care simți că emiți sunetele mai comod. Aceasta se întîmplă

însă destul de rar. Foarte greu poţi fi convins că emisiunea ta este cea adevărată şi tot atît de greu poţi să-i convingi şi pe cei care te ascultă.

Cei mai vechi cîntăreţi din opera noastră îşi amintesc de tenorul Arnold Georgevschi care acum vreo 35 de ani cînta, datorită vocii sale foarte plăcute şi a marilor sale calităţi interpretative, la Opera de stat din Bucureşti. Se descurca destul de bine. Îl vedeam însă cum de la un spectacol la altul şi mai ales de la un rol la altul, se preocupa permanent de buna emisiune a acutelor sale care nu erau strălucitoare.

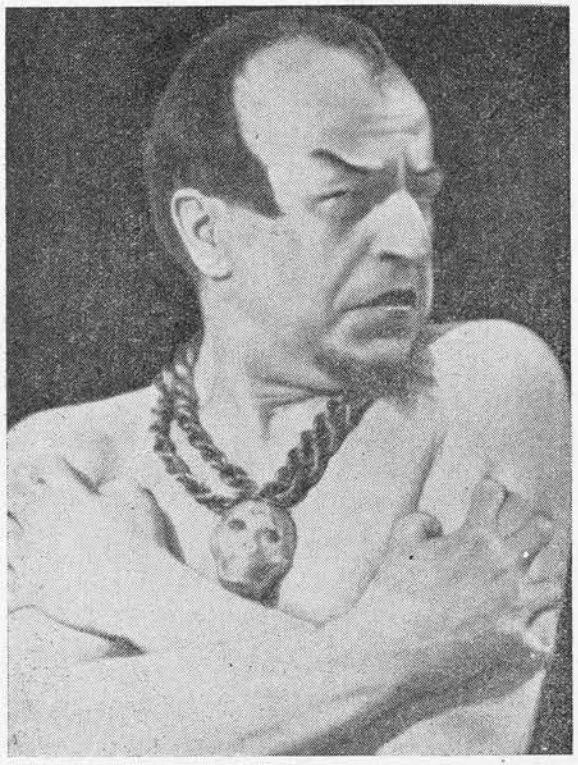
Conştiincios din cale afară, a fost nevoit să cînte într-un matineu rolul lui Gerald din opera *Lakmé* de Delibes, fără a fi „în voce".

L-a cîntat totuşi. Şi l-a cîntat spre norocul lui, după cum mi-a mărturisit chiar el : „cîntînd cu mari menajamente, îmi căutam într-una modul cel mai bun de a emite sunetele, astfel încît să nu se simtă în public că sînt indispus vocal. Din acea zi mi-am descoperit o nouă impostaţie a glasului, cea adevărată, pe care pînă atunci nici nu o bănuisem şi care mi-a rezolvat dificila problemă a acutelor, problemă ce mă preocupa de cînd am început să cînt pe scenă".

Într-adevăr, chiar în toamna acelui an l-am auzit la Volks-Opera din Viena cîntînd cu mare succes rolul lui Turiddu din *Cavalleria rusticana* de Mascagni, rol prin excelenţă dramatic, mult deosebit de ţesătura rolurilor cîntate de el pînă atunci. Dacă nu ar fi reuşit să rezolve cu bine dificultăţile vocale ale acestui rol, ar fi putut „claca" dintru început.

Aceasta a însemnat că înaintea spectacolului de matineu de la opera noastră (pe care l-a cîntat indispus vocal şi prin care şi-a găsit adevărata sa impostaţie) el nu şi-a putut da întreaga măsură a glasului său. Exemplul lui Georgevschi demonstrează că o impostaţie corectă dă vocii o dublă intensitate şi că îi este foarte necesar cîntăreţului ca, pe lîngă celelalte daruri ale sale, să fie şi inteligent.

Celebrul Titta Ruffo, în cartea sa de amintiri, mărturiseşte că singur şi-a găsit calea spre impostaţie. „Mă sculam dimineaţa şi după o plimbare scurtă, mă aşezam



George Niculescu-Basu în rolul lui Mefistofele din opera cu acelaşi nume de A. Boito.

la pian şi cu multă răbdare îmi făceam vocalizele singur, căutînd să regăsesc virtuţile naturale ale vocii mele, în parte rătăcite din pricina prea multor maeştri şi a sfaturilor lor, care mă zăpăciseră. În trei luni de studii

ajunsesem să-mi pun vocea la punct, astfel ca nici un secret de emisiune să nu mai existe pentru mine..."

Cu cîți profesori a studiat, probabil, acest celebru cîntăreț și cît de inteligent a fost ca să-și dea seama singur, pînă la urmă, de felul cum trebuie să-și conducă vocea !

Cu Vittorio Podesti (maestru în interpretarea frazelor muzicale) am reușit să învăț rolul lui Mefistofele. M-am avîntat deci imediat să fac audiție la teatrul Carcano din Milano, pe atunci singurul teatru în ființă, deoarece teatrul *La Scala* și teatrul *Dal Verme* erau închise din cauza războiului (primul război mondial). Abia după plecarea mea, prin anul 1922, s-a redeschis teatrul *La Scala*.

La teatrul Carcano am cîntat rolul lui Mefistofele în douăzeci de spectacole. Mai tîrziu, cînd mi-am găsit profesorul mult căutat și care m-a introdus în tainele acestei frumoase arte, mi-am dat seama că succesul pe care l-am avut eu cu Mefistofele nu era datorat decît calităților mele vocale și artistice cu care eram înzestrat precum și tinereții mele sănătoase și entuziaste.

Lecțiile cu Podesti mi-au ascuțit mai mult simțul artistic și spiritul critic. Nu pot spune că nu făcusem și unele progrese de tehnică, înlăturîndu-mi unele defecte de emisiune ; în țară, după ce cîntam într-o operă, trebuia să stau cel puțin cîteva zile în repaus, pe cînd, după lecțiile cu Podesti, puteam cînta în fiecare seară dacă ar fi fost cazul.

Aceste prime succese nu mă mulțumiseră însă pe deplin. Mă frămîntam încontinuu fiindcă simțeam că trebuie să-mi găsesc un profesor care să-mi dea siguranța unei tehnici complete.

Aveam o voce dramatică așa după cum cerea rolul, glasul era puternic, pătrunzător, frazele limpezi, sigure și clare ; îmi dădeam seama însă, că nu toate sunetele aveau aceeași sonoritate.

Publicul, furat de măreția întregului ansamblu, de vocea mea și de modul cum interpretam rolul, nu avea de unde cunoaște ceea ce simțeam eu. Abia mai tîrziu,

cînd l-am cîntat după o perfectă tehnică, mi-am dat seama că numai calitățile mele vocale m-au ajutat să susțin cu succes un rol atît de greu și de pretențios.

Succesul debutului ar fi putut să facă din mine un cîntăreț înfumurat, cum se întîmplă deseori. Aș fi putut să spun că nu mai am nimic de învățat, cu atît mai mult cu cît chiar profesorul Podesti spunea că nu mai am nevoie să mă ocup de impostație, vocea mea fiind impostată de la natură.

Rațiunea m-a oprit la timp, întrebîndu-mă cum mă voi putea descurca în viitor, cînd voi cînta și alte roluri în altă țesătură decît cea a lui Mefistofele, dacă mă limitez la sumarele cunoștințe de pînă atunci.

Mi-am răspuns singur, așa cum am făcut totdeauna cînd am fost în încurcătură :

Trebuie să studiez mai departe așa cum mi-am propus de cînd am plecat din țară, căci pentru aceasta am venit în Italia.

Trebuie să mă întorc în țară sigur pe vocea mea, altfel sînt expus să-mi ratez cariera înainte de vreme.

Trebuie să cînt și alte roluri decît cel al lui Mefistofele.

Consecințele succesului cu Mefistofele mi-au adus angajamente importante în alte teatre, angajamente pe care un artist lipsit de calități nu le poate dobîndi ușor într-o țară străină. În Italia, unde își încercau norocul sute de cîntăreți și unde fiecare visa să ajungă o celebritate, concurența fiind mare, nu se afirmau decît cei mai buni.

Astfel, am cîntat *Ernani, Forța destinului, Aida, Lohengrin* și *Fedra*. Și iată-mă în situația să cînt, așa cum prevăzusem la început, opere de pur *bel canto*, complet deosebite ca gen de Mefistofele.

Întîmplarea a făcut ca în acest timp să-mi găsesc profesorul mult căutat.

Mîncam la aceeași pensiune cu Giuseppe Danza, maestrul corepetitor al teatrului Carcano, unde debutasem. Ne cunoșteam de pe scenă, căci asistase la toate spectacolele mele.

Din vorbă în vorbă i-am destăinuit toate frămîntările mele în legătură cu vocea, cu cariera mea etc. La rîndul lui mi-a destăinuit că-şi făcuse studiile la Academia de muzică „Santa Cecilia" din Neapole, că a avut şi el o voce de bariton, dar dîndu-şi seama că n-ar putea corespunde capricioasei cariere de operă, aşa cum înţelegea el, a renunţat dedicîndu-se corepetiţiei.

Era un om simpatic, foarte prietenos, iubitor de oameni şi de frumos, un excelent pianist, un muzician desăvîrşit.

Danza, deşi modest ca înfăţişare şi ca purtare, era un bun psiholog. Cunoştea sufletul omenesc şi mai ales pe cel al artiştilor, calitate foarte necesară unui profesor de cînt care îndrumează fel de fel de caractere şi temperamente artistice.

I-am destăinuit lui Danza cît de greu rezolvam în Mefistofele fraza „...dove t-aggrada..." (...unde-ţi va place...) şi cum luptam ca să înfrîng dificultăţile de emisiune. Deşi cuvîntul „t-aggrada" cuprinde de trei ori o vocală care e uşor de emis, totuşi eu simţeam că nu are aceeaşi sonoritate şi culoare. Era o dificultate care mă obseda chiar şi în timpul cînd cîntam repertoriul de operă din ţară.

Nici un profesor pe care l-am întrebat nu a ştiut să-mi răspundă. Danza m-a lămurit în cîteva cuvinte : „Cînd cînţi un cuvînt care cuprinde consoane guturale, care mai sînt şi duble şi care prin însăşi poziţia lor trimit sunetul înapoia gurii, în ceafă, dacă nu ai o bună tehnică vocală, orice sunet emis după ele, chiar vocalele *a, e* sau *i*, oricît de clară şi de uşoară este emisiunea lor, se va duce în ceafă".

Cuvîntul „t-aggrada" al cărui prim sunet se emite pe consoana dentală ajutătoare *t*, trăgînd după ea prima vocală *a*, va da un sunet corect. Cînd intervin însă cele două consoane *g*, neajutătoare (fiind guturale), al doilea *a* şi al treilea *a* vor fi trase automat în poziţia celor doi *g*.

Aşadar, dacă nu ai o tehnică bună, dacă nu eşti stăpîn pe impostaţia glasului tău, în cazul exemplului nostru, cei

doi *g* duc sunetele următoare în ceafă, deşi primul sunet este corect emis pe o consoană ajutătoare, întrerupîndu-se astfel firul conducător al sonorităţii din drumul său normal.

V-am dat aici numai un singur exemplu din mulţimea celor ce se pot întîlni în cînt, căutînd să vi-l explic cît mai lămurit, pentru ca cei care cîntă să poată înţelege cîtă importanţă are un lucru de nimic în aparenţă şi cît de mult contează omogenizarea tuturor sunetelor în cînt.

De la acest „lucru de nimic" a început iniţierea mea în tainele cîntului cu Danza.

Dintru început, noul meu profesor mi-a spus :

„Trebuie să ataci sunetul folosind lovitura de glotă dulce-moale. Prin acest atac – mi-a adăugat el – coloana sonoră de aer formată prin respiraţie nu întîmpină nici un obstacol în drumul său spre ieşire, coardele vocale nu vor fi lezate şi astfel vom fixa sonoritatea şi claritatea sunetului fără ca laringele să fie obosit.

Aşadar, revenind la emisiunea vocalelor şi consoanelor de care am vorbit mai înainte, cînd cînţi cuvinte ale căror consoane duc sunetul în ceafă, vei studia mai întîi vocalele cuvîntului, *accentuîndu-le ca sonoritate,* nu ca forţă, căci numai prin buna emisiune a vocalelor vei putea rezolva orice problemă de emisiune şi de dicţiune.

Deci, a «accentua» cînd cînţi, nu însemnează a «forţa» ci a căuta să trimiţi sunetul în drumul său just spre rezonatorii faciali. Astfel, consoanele, chiar dacă au tendinţa să ducă sunetul înapoi, cum am văzut, urmează drumul natural al vocalei şi nicidecum vocala nu va urma poziţia consoanelor cîntate înainte sau după ele".

Respiraţia diafragmatică, fir de sonoritate, poziţie de bază, glotă etc., expresii de care nu aveam habar şi pe care, pînă atunci, nu le auzisem de la nici unul din profesorii la care fusesem. Iată, mi-am zis, omul de care am nevoie şi pe care-l caut de atîţia ani ! Ştie ce este o voce şi mai ales ce-i lipseşte pentru ca să fie perfect impostată, ştie ce vrea şi pe deasupra mai este şi bun

pianist. Cu alte cuvinte, întruneşte toate condiţiile unui adevărat „maestru de cînt".

Era deci firesc să-l părăsesc imediat pe Vittorio Podesti şi să mă stabilesc la Danza.

Danza trăia modest într-un mic apartament pe a cărui uşă nu era decît cartea de vizită cu numele său, fără vreun alt titlu, deşi majoritatea profesorilor de canto îşi adăugau sub nume titlul de „profesor de canto".

Mario Vanza, de exemplu, pentru a-şi impresiona elevii, avea un valet care-ţi deschidea uşa, iar în salon plante exotice ! Ca maestru de cînt însă, nu era prea priceput. În schimb se... pricepea foarte bine să-l înflăcăreze pe elev într-atît încît să se creadă o mare celebritate şi să-l asigure că fiecare sunet emis după lecţiile cu el, va fi „un cec". Cecurile, deocamdată, trebuia să le dea elevul, pentru că lecţiile cu Vanza costau 1.000 de lire lunar, pe cînd la Danza, iubitorul de muzică... 300 de lire lunar !

Studiam cu Danza într-o atmosferă amicală, de aceea şi lecţiile noastre erau o adevărată încîntare. Eram primul său elev şi, îndrăgostit de vocea mea, avea ambiţia să fac progrese în cel mai scurt timp posibil.

În acest scop, lucram cu el dimineaţa şi după-amiaza, făcînd pauze între exerciţii ca să mă odihnesc. Nu-l interesa faptul că-i răpeam aproape tot timpul său liber ; era dornic să-mi împărtăşească toate cunoştinţele sale muzicale.

După instruirea mea teoretică asupra aparatului vocal, mi-a demonstrat practic bunul mers al sonorităţilor care duc la impostarea justă a vocii.

Primele indicaţii practice au fost de respiraţie. De la el am învăţat că buna funcţionare a aparatului vocal este rezultatul respiraţiei diafragmatice, aşa încît primele lecţii au fost lecţii de însuşirea exerciţiului de respiraţie, de care am vorbit în capitolul „Respiraţia".

Acest exerciţiu – de care nu m-am lipsit tot timpul activităţii mele – îl făceam acasă în fiecare zi de cinci-şase ori după toaleta de dimineaţă, cu camera bine aerisită ; cele cinci-şase inspiraţii şi expiraţii profunde îmi linişteau nervii, înviorîndu-mă.

Cu timpul, muşchii abdominali s-au fortificat, diafragma devenind totodată elastică şi astfel emisiunea oricărui sunet o făceam fără nici un efort, iar suflul expirator mi-l puteam doza în timpul cîntului, dispunînd de orice intensitate de sunet aveam nevoie.

Respiram comod şi aveam impresia că vocea mea ieşea singură, fără acel „spasm" pe care îl simţeam cînd cîntam înainte de a studia cu Danza şi care intervine întotdeauna cînd, în loc să emiţi sunetele pe coloana de aer, le sprijini pe muşchii laringelui.

Sprijinirea sunetului pe laringe sileşte cîntăreţul să ducă o luptă continuă în timpul cîntului. Italianul numeşte aceasta : „la fatica del diavolo" (chinul diavolului).

Aşadar, obţinerea unei respiraţii normale, în timpul cîntului, depinde de modul cum lucrează muşchii aparatului respirator, căci peretele abdominal se contractă încontinuu, întocmai ca foalele fierarului.

Cînd se emit sunete grave, contracţia muşchilor toraco-abdominali este abia simţită. Pe măsură ce se trece la notele acute, contracţia lor se accentuează.

Rostul exerciţiului de respiraţie pe care l-am învăţat cu Danza este de a nu lăsa muşchii să devină rigizi căci nu se cîntă niciodată pe rigiditatea muşchilor, ci pe elasticitatea lor.

Aşadar, muşchii toraco-abdominali lucrează în timpul cîntului mai intens, iar coloana de aer este expulzată cu mai multă energie, ca să nu întîmpine nici un obstacol (spasm) din partea laringelui, în afară de contracţia progresivă a coardelor vocale.

Cele de mai sus constituie procesul fiziologic respirator, rezultat din emisiunea sunetelor de înălţimi variate, de care orice elev trebuie să-şi dea seama, dar numai pînă ajunge să-l stăpînească perfect, căci după ce a ajuns la o respiraţie perfectă, el nu trebuie să se mai gîndească decît la dozarea suflului, emisiunea oricărui sunet devenind firească.

Dacă mușchii aparatului respirator, după cum am văzut, trebuie să lucreze incontinuu, exersați-i ca să devină elastici.

Ceea ce a prezentat pentru mine o mare importanță în tehnica respiratorie a fost dozarea aerului. Am învățat ca prin această respirație diafragmatică să pot folosi aerul cu economie, dozîndu-l în timpul cîntului după cum aveam nevoie.

Datorită dozajului, puteam colora orice sunet, nuanțîndu-l după înțelesul strict al cuvîntului, după caracterul personajului și atmosfera situației.

Cu inflexiunile vocii, devenită suplă prin studiile cu noul meu profesor, puteam diminua sunetul de la *fortissimo* la cel mai subtil *pianissimo,* redînd toate stările sufletești ale personajelor.

Durerea, pasiunea etc. le exprimam prin sunete puțin „închise" (dar nu înfundate) ; entuziasmul, bucuria, ura, mînia, disprețul, cinismul etc. prin sunete puțin „deschise" (dar nu albe).

Prin schimbările vocii, ca de exemplu : foarte puțin tremurată, exprimam plînsul ; sufocată, cu tendința de a emite sunetul răgușit, suspinul ; puțin guturală, rîsul etc.

Aceste stări sufletești, care trebuie să fie redate cît mai natural pentru a convinge spectatorul, le exprimam numai cu ajutorul respirației diafragmatice, deoarece a cînta bine nu înseamnă a lansa sunete pe jos sau pe sus, ci înseamnă a interpreta întocmai gîndul compozitorului.

Tot datorită respirației diafragmatice puteam să cînt și o frază mai lungă dintr-o singură respirație.

Preocuparea de „cum" și „unde" trebuie să respiri cînd cînți, o vei avea numai cînd studiezi frazele unei partituri și numai pînă cînd actul respirator a devenit firesc, astfel încît atunci cînd apari pe scenă această preocupare să nu mai existe. Numai astfel cîntul tău va fi o desfătare atît pentru tine cît și pentru cei ce te ascultă.

Toți cîntăreții trebuie să știe că cel mai perfect filaj vocal (trecerea de la *pianissimo* la *fortissimo)* depinde numai de dozarea aerului (suflul).

El te ajută să dai culoare sunetului, să interpretezi ideea compozitorului, interpretare pe care nu o vei putea reuși dacă vei cînta monoton, dacă vei respira prea des într-o frază în care țesătura te obligă să nu respiri, sau dacă vei întrerupe un cuvînt ce trebuie ținut pe un sunet cu o valoare mai mare.

Cînd coloana de aer inspirată în timpul cîntului se va sprijini pe diafragmă și vei avea senzația că la acest sprijin ia parte întreaga centură toraco-abdominală, cu preponderența părții superioare a mușchilor (cei de deasupra ombilicului), cînd vei simți că vibrațiile sunetelor tale converg și se amplifică în „mască" (deasupra palatului), atunci înseamnă că aerul inspirat a devenit coloană de aer sonoră și sunetele tale sînt plasate sus.

În tot timpul frazei trebuie să simți sprijinul coloanei de aer pe diafragmă, pentru ca vibrațiile sonore ale sunetului să meargă înspre rezonatorii faciali superiori, în „mască", așa după cum am explicat mai sus.

Cu cît sunetul este mai bogat în armonice, cu atît el are o valoare calitativă mai mare, e mai strălucitor, iar cu cît înaintezi spre registrul înalt, cu atît contracția diafragmei va fi mai fermă și mai susținută. Prin „susținere" nu se înțelege „înțepenirea" mușchilor, căci am mai spus că nu se cîntă pe rigiditatea lor, ci pe elasticitatea lor ; de aci rostul exercițiului preliminar de respirație pe care l-am explicat de atîtea ori, de aci și nevoia de a face acest exercițiu zilnic, cu atît mai mult cu cît el ajută și la efectuarea atacului sunetului prin folosirea loviturii de glotă moale-dulce.

Gimnastica respiratorie zilnică (intenționat insist asupra ei și asupra mecanismului bunei respirații la care se ajunge prin ea) fortifică mușchii toraco-abdominali, dîndu-le elasticitatea atît de necesară lor pentru ușurința cîntului și pentru a putea ajunge astfel la buna emisiune a sunetelor și la amplificarea lor în rezonatori.

Pentru a înțelege și mai bine rolul elasticității mușchilor toraco-abdominali în expirație, aprindeți un chibrit, țineți-l cu mîna la o foarte mică distanță de gură și apoi stingeți-l, suflînd.

Nu veți simți decît foarte puțin funcționarea mușchilor toraco-abdominali.

Aprindeți un al doilea chibrit întinzînd mîna la o depărtare mai mare de gură. Veți vedea că pentru a-l stinge, peretele abdominal – simultan cu suflul expirator – se va duce mai mult înăuntru. Aprindeți al treilea chibrit și de astă dată îndepărtați-l cît mai mult de gură ; veți simți, în momentul cînd îl stingeți, că presiunea mușchilor de care am vorbit va fi și mai puternică.

Aceste contracții și relaxări ale mușchilor toraco-abdominali au o deosebită însemnătate la emiterea și dozarea intensității fiecărui sunet.

Varietatea forței suflului expirator, obținut prin contracția și elasticitatea mușchilor abdominali, este în raport direct cu varietatea intensității sunetului (de la *pianissimo* la *fortissimo)* și cu înălțimea lui (de la grav la supraacut).

Așadar, suflul va fi dozat, după intensitatea și înălțimea pe care vrem să o dăm sunetului, prin presiunea și contractarea mușchilor toraco-abdominali asupra coloanei de aer. Contractarea acestor mușchi, înseamnă punerea lor în acțiune, pentru a ajuta la transformarea aerului inspirat în sunete, și nu înțepenire, așa cum cred unii cîntăreți că sprijinirea coloanei sonore de aer se face pe înțepenirea mușchilor.

În acest caz nefericit, cîntul se sprijină numai pe mușchii organului emițător (laringe, coarde vocale etc.) pe care îi va uza, iar rezonanța superioară nu va funcționa, sunetele rămînînd – cu toate eforturile făcute de cîntăreț – înlăuntrul său, fără să depășească „rampa" (cu toate că va avea impresia că emite sunete puternice de parcă ar „dărîma pămîntul").

Dacă totuși ar reuși întrucîtva să depășească rampa (și aceasta numai în cazul unei voci excepțional de generoase) sunetele nu vor avea strălucirea sau culoarea dorită sau cum spun italienii „non porta la voce" (vocea nu trece în sală).

Fiecare început de frază muzicală, înaintea căreia se respiră, va determina deci contracția mușchilor toraco-abdominali (diafragmei), iar fiecare sfîrșit de frază va duce la revenirea lor în poziția de destindere (repaus).

După cîteva lecții, după ce am înțeles mecanismul respirației diafragmatice și importanța sa în cînt, Giuseppe Danza, noul meu profesor, mi-a spus :

„Acum începem primele exerciții. Ai să vezi că nu sînt nici multe nici grele, dar sînt sigure. Nu cumva să te gîndești cum stă limba sau în ce fel se deschide gura cînd emiți sunetele ; poziția limbii sau a gurii va fi aceeași ca și în vorbire, numai varietatea de culori pe care sunetele dintr-o frază muzicală o cer va schimba mulajul (tiparul) sunetului vorbit. Grija ta este să folosești respirația în așa fel încît să-ți ajungă de la începutul și pînă la sfîrșitul oricărui exercițiu. În felul acesta vei putea da aceeași intensitate sunetelor ascendente și descendente dintr-o gamă, ceea ce este foarte important în cînt, căci mai tîrziu vei avea de rezolvat frazele muzicale, al căror sfîrșit în nici un caz nu trebuie neglijat.

Te vei îngriji de asemenea ca în timpul emiterii sunetelor să articulezi bine cele cinci vocale, căci numai atunci consoanele vor fi bine așezate și fraza inteligibilă.

În timpul cînd cînți vei urmări sunetul să aibă aceeași culoare și sonoritate ca cel precedent, adică să facă parte din aceeași familie sonoră.

Primul nostru exercițiu va fi o gamă ușoară, simplă, în care vei putea aplica practic mecanismul respirației învățate ; îl vom face cu cele trei vocale *a, e, i,* pentru a-mi da seama care vocală este indicată pentru impostarea vocii tale.

Înaintea fiecăreia din aceste trei vocale, vei articula și consoana *l,* fiindcă are multă sonoritate și ajută ca o trambulină la trimiterea sunetului în rezonatorii superiori

ca şi la efectuarea unui atac al sunetului, care nu trebuie să fie tare, brusc.

Celelalte două vocale *o* şi *u* nu sînt bune pentru vocea ta. Tu ai nevoie să-ţi «deschizi» vocea, să ţi-o faci mai clară, mai strălucitoare, nu s-o întuneci, aşa cum au nevoie cîntăreţii cu voci stridente, ascuţite, cărora pentru a li se atenua stridenţa timbrului li se recomandă, de către unii profesori, să facă exerciţii cu vocala *o* sau *u*.

O dată găsită vocala care se potriveşte vocii tale, vei studia numai pe ea şi o dată vocea impostată, vei putea face vocalize şi cu celelalte vocale ce se vor imposta automat în mulajul vocalei iniţiale.

Cînd vei fi stăpîn pe impostaţie şi vei ajunge să studiezi frazele muzicale, atunci vei putea da orice culoare sunetelor după cum îţi cere sensul cuvintelor, fără ca schimbarea culorii sunetelor să dăuneze liniei tale de cînt, aşa cum ţi-ar dăuna dacă ai studia pe o vocală neindicată.

Orice prim sunet din exerciţii şi mai tîrziu din frază, îl vei ataca numai prin lovitura de glotă dulce-moale, cu care te vei obişnui pe măsură ce vei dobîndi elasticitatea muşchilor toraco-abdominali şi cu ajutorul exerciţiilor de respiraţie pe care ţi le recomand să le faci acasă în fiecare dimineaţă.

Atacarea sunetului nu o vei face deci pe o explozie respiratorie violentă, care este dăunătoare coardelor vocale. O vei face prin acţiunea muşchilor toraco-abdominali care, prin mişcarea lor *din afară înăuntru* şi nu invers, expulzează exact atîta aer cît este necesar unui atac *moale*.

Prin acest mod de a ataca sunetul, laringele nu se contractă, coardele vocale nu se lezează, sunetul trece liber spre rezonatori, iar aerul inspirat nu se risipeşte în timpul cîntului. În felul acesta, coloana de aer sprijinită pe diafragmă este totdeauna la dispoziţia ta, iar sunetele sînt precise, catifelate şi rotunde, nu false, stridente sau drepte, fără vibraţii ca atunci cînd muşchii abdominali sînt lipsiţi de elasticitate. Lovitura de glotă moale o vei folosi ori de cîte ori ataci primul sunet al unei fraze sau

înaintea unui cuvînt care este scris sub o notă ţinută mai mulţi timpi şi înaintea căreia, pentru a-i da tărie şi expresivitate, este necesar să respiri.

Cînd vei reuşi să respiri diafragmatic şi sunetele vocii tale vor fi perfect uniformizate, vom trece la studiul frazelor, ocupîndu-ne şi de consoane ; ele trebuie să meargă în acelaşi loc unde sînt impostate vocalele. În primul rînd vei studia operele cîntate după vechea impostaţie, căutînd să aplici în fraze ceea ce ai învăţat cu mine.

La început vei întîmpina unele dificultăţi pentru că, deşi vocea îţi este perfect impostată, în fraze sunetele tind să meargă tot spre vechea impostaţie.

De aceea, pentru ca şi cuvintele să aibă o perfectă sonoritate, vei fi atent la pronunţia lor tot astfel cum ai fost atent în timpul exerciţiilor cînd ai studiat vocalele. De altfel, acelaşi lucru îl vei face şi cînd înveţi roluri noi, pentru ca buna sonoritate a vocalelor să nu fie influenţată cînd intervin consoanele, mai ales cele neajutătoare.

Cu voinţă şi perseverenţă vei ajunge să înfrîngi dificultăţile pe care le au numai cîntăreţii care nu sînt îndrumaţi de un bun profesor, deoarece natura te îndeamnă să cînţi greşit şi numai şcoala te opreşte să cazi în greşeală. Cît timp vei studia ? Toată viaţa, fiindcă nu se cîntă la întîmplare şi permanent ai nevoie de studiu şi control.

În timpul exerciţiilor, şi mai tîrziu cînd vei studia frazele, vei fi atent să nu schimbi poziţia de bază a primului sunet cu care ai plecat la drum ; bineînţeles, primul sunet trebuie să fie perfect impostat, deoarece sunetele următoare depind de poziţia în care a fost emis acesta.

Ca să ajungi să emiţi fiecare sunet pe acelaşi fir sonor, despre care îţi vorbesc mereu, imaginează-ţi, cînd cînţi, că sunetele tale sînt perle de aceeaşi dimensiune înşirate pe o aţă (firul sonor ar fi aţa).

Grija de a trimite sunetele în poziţia înaltă a rezonatorilor superiori trebuie să o ai permanent pentru ca vo-

cea să fie auzită în orice teatru, oricît de mare ar fi, sau în orice loc, cît mai departe, atunci cînd cînţi în aer liber.

Ca să trimiţi sunetul cît mai departe de locul unde te afli, pe lîngă celelalte detalii pe care ţi le-am dat, ajută-te şi cu mîna dreaptă, pe care o vei ridica în direcţia frunţii, curbînd-o de la încheietură spre vîrful degetelor (aşa cum ar fi un arc boltit).

Prin această mişcare, pe care o faci cînd treci de la un registru la altul, pregăteşti poziţia cît mai bună a sunetului ce urmează, «acoperindu-l» atît numai cît este nevoie. Acordul perfect dintre rezonatori şi sunetul emis contribuie ca acesta din urmă să fie cît mai concentrat, rotund, catifelat (nu înfundat) şi totodată clar, deschis (nu alb) ; sau cum se spune în şcoala italiană, «aperto, ma coperto» (deschis, dar acoperit).

Bineînţeles, acest gest ajutător ca şi obişnuinţa de a studia cu o consoană ajutătoare nu te vor preocupa cînd eşti în scenă, altminteri s-ar putea să te trezeşti făcînd gesturi neartistice sau vei diforma cuvintele care încep cu o vocală".

Avea dreptate Danza ! Eu însumi am avut ocazia să văd artişti făcînd în scenă cîte un gest ajutător care nu se potrivea rolului, sau să aud pe un tenor – care interpreta pe Lohengrin – pronunţînd „Melza" în loc de Elza !

Un alt sfat care mi l-a dat Danza şi de care am ţinut seama, a fost acela de a nu privi la clapele pianului în timpul cînd studiam cu el. Ideea că ai de emis o acută sau supraacută, de care nu eşti încă sigur, sau că treci dintr-un registru într-altul, te poate aduce într-o astfel de stare, încît atunci cînd ajungi să emiţi aceste sunete, nu le mai poţi rezolva favorabil.

Datorită bunei metode a noului meu profesor şi a sfaturilor sale simple dar preţioase, începusem să emit cu uşurinţă orice sunet şi ajungeam la supraacute pe nesimţite.

Bineînţeles că nu am reuşit dintru început să înţeleg metoda lui. El însă nu-şi pierdea răbdarea şi de fiecare dată revenea, explicîndu-mi fiecare detaliu aşa cum a procedat din prima zi cînd am început lecţiile cu el.

Ca orice bun profesor, era conştient de faptul că numai încetul cu încetul voi putea fi pătruns de preţioasele sale teorii şi sfaturi.

Alţi elevi, obişnuiţi cu profesori care le vorbeau de poziţia gurii, de limbă, de maxilar, sau cărora le aşezau profesorii cîteva cărţi deasupra stomacului pentru „a le întări diafragma" etc. ar fi găsit desigur că Danza, cu metoda sa simplă, nu este un bun profesor. Eu însă care părăsisem alţi profesori tocmai pentru că simţeam că „sfaturile" lor nu-mi foloseau, i-am rămas credincios ; de la Danza am învăţat şi am înţeles mai mult decît de la toţi ceilalţi profesori cu care mi-am pierdut vremea.

Primele lecţii au avut ca scop alegerea vocalei potrivită vocii mele, de aceea exersam pe *la* (cu *a* rotund) *le* (cu *e* rotund, îndulcit, moale) şi cu *li* (aşa cum se aude în vorbire). Desigur că nu schimbam sunetul pînă ce nu emiteam pe rînd toate cele trei vocale.

O dată vocala aleasă, am trecut apoi la celelalte exerciţii pe care nu le părăseam decît după ce fiecare dădea rezultatul dorit. Toate exerciţiile cu care mi-am impostat vocea le-am executat cu *le*. În mulajul acestui *le* – care trebuie să fie emis întocmai cum se pronunţă în limba franceză, nu cum se pronunţă în limba romînă (în acest caz sunetul se duce „în ceafă") – emisiunea celorlalte vocale capătă rotunjime şi sonoritate.

Stăpîn pe respiraţia diafragmatică şi deci şi pe emisiunea perfectă a sunetelor, pronunţam dintr-o respiraţie cele cinci vocale *a, e, i, o, u* pe acelaşi sunet fără consoana *l* pentru a mă obişnui să nu le schimb sonoritatea şi culoarea în orice frază le-aş fi întîlnit. În felul acesta, făcînd exerciţii pe întreaga gamă a octavei medii, reuşeam să evit „pragul", care după cum am văzut cînd am vorbit de el intervine în mod firesc din cauza pronunţiei

diferite a fiecărei vocale, pronunție care schimbă și sonoritatea sunetelor.

După studii îndelungate, vocea devenindu-mi omogenă, am trecut la studierea frazelor dînd sunetelor varietatea de culori necesară, pentru a reda cît mai real înțelesul fiecărui cuvînt.

Reușisem deci să-mi însușesc perfect cunoștințele noului meu profesor. Consecința acestor studii a fost angajarea mea imediată la Arenele din Milano pentru opera *Fiul risipitor* de Ponchielli.

Ajunsesem la o atît de mare siguranță, încît atunci cînd cîntam pe scenă aveam senzația că am încă o dată atîta voce, cîtă emiteam. Aceasta era o senzație firească. Cînd stăpînești o perfectă tehnică vocală ai infinite posibilități la îndemîna ta, spre deosebire de situația cînd cînți fără știință, fără studii serioase ; în acest caz, oricît de generoasă ți-ar fi vocea, sunetele sînt nedezvoltate, reținute, nu au deci intensitatea și amploarea necesară, iar cîntul nu are dezinvoltura pe care ți-o dă numai o școală bună.

Elogiile publicului care s-a perindat în fiecare seară în timpul celor nouă spectacole de la Arene, ca și cele ale cronicarilor muzicali care menționau în cronicile lor calitățile vocii mele, de asemenea și acel „Bravo Nicolesco, ai fatto un bel successo !" (Bravo Niculescu, ai realizat un mare succes) al dirijorului Tulio Serafin (care mă cunoștea și din spectacolele anterioare celor de la Arene și care nu prea era darnic în elogii) mi-au confirmat încă o dată că metoda după care am cîntat era cea adevărată, cea perfectă, cu atît mai mult cu cît în timpul spectacolului nu simțeam că fac nici cel mai mic efort, vocea dîndu-mi impresia că iese aproape singură.

Confirmarea noilor mele posibilități îmi deschidea o carieră strălucită în străinătate dar, „fiecare om cu gîndurile lui" și gîndul meu... era în țară, unde voiam să fiu alături de colegii mei care de această dată se manifestau într-un teatru stabil, al nostru, proaspăt înființat.

Simțeam nevoia să împart cu publicul din patrie, de care eram legat încă de la începutul activității mele – de pe timpul cînd cîntam operetă – toate darurile dobîndite în cei trei ani cît am stat departe de el.

Și într-o bună zi... cu întregul meu bagaj de cunoștințe vocale și artistice dobîndit pe scenele mari ale străinătății, am plecat spre țara mea plin de încredere.

Astfel, din toamna anului 1921 cînd a luat ființă Opera de stat și pînă în mai 1955 cînd m-am retras, mi-am păstrat locul meu pe scena operei noastre, muncind cu rîvnă și multă dragoste pentru afirmarea artei lirice romînești.

Am debutat pe scena noastră lirică în rolul lui Mefistofele din opera cu același nume de Arrigo Boito, operă care s-a montat special cu ocazia intrării mele în instituție. Aprecierile unanime ale publicului au compensat rîvna cu care am muncit pentru realizarea mea ca artist de operă, atașîndu-mă exclusiv de instituția căreia i-am dăruit neprecupețit modestele mele forțe.

Am abordat întregul repertoriu de roluri lirice, comice și dramatice, progresînd de la rol la rol, fără să mă limitez numai la ceea ce învățasem și căutînd permanent să-mi desăvîrșesc studiile.

Studiam în continuare după exercițiile învățate cu profesorul meu și în dorința de a progresa cît mai mult, combinam și singur noi exerciții care simțeam că se potrivesc glasului meu.

Încrezător în cunoștințele mele nu m-am abătut de la linia de cînt pe care v-am descris-o mai sus, deși unii colegi cărora le-o explicam (dacă mi-o cereau) se uitau la mine mirați de parcă le vorbeam în altă limbă.

Și aveau dreptate. De unde să cunoască ei metoda după care cîntam eu.

Totuși, artiștii noștri lirici din trecut, datorită însușirilor lor vocale excepționale, talentului lor indiscutabil și inteligenței lor, ajutați fiind și de profesorii din acea vreme (care erau pregătiți destul de bine în comparație

cu posibilitățile pe care le aveau la îndemînă) și-au găsit, încetul cu încetul, calea cea bună a cîntului pe care l-au slujit cu mult entuziasm și devotament.

Meritul profesorilor, ca și acela al elevilor lor deveniți artiști, a fost cu atît mai mare cu cît ei au fost aceia care au luptat cu înverșunare pentru înființarea primului nostru teatru liric.

Pînă la înființarea Operei, artiștii noștri lirici, deși au peregrinat prin diferite formații sporadice, au reprezentat cu cinste arta noastră lirică, iar după înființare, au ridicat prestigiul instituției din care au făcut parte.

Cea dea a doua generație de artiști ai Operei a fost mai avantajată ca prima generație. Ei s-au manifestat într-un teatru stabil și au avut mai multe posibilități de a se cultiva.

Un bun început de mișcare muzicală ca : spectacole de operă, concerte de tot felul, emisiuni radiofonice, cîntăreții noștri ca și cei străini care s-au perindat pe la noi etc. le-au dezvoltat gustul și calitățile lor artistice înnăscute, luînd din toate și de la toți ceea ce a fost mai bun. Mulți dintre ei se mențin și astăzi cinstind, prin muncă și prin frumoasele lor calități vocale, arta lirică romînească.

A treia generație de artiști lirici – cei de astăzi – au la îndemînă toate mijloacele posibile de dezvoltare, putîndu-se socoti prima generație fericită. Prezenta lucrare este întocmită de mine tot în scopul de a-i ajuta. Voi fi fericit dacă elevii, artiștii începători sau chiar profesorii de cînt vor putea trage foloase din expunerile mele izvorîte dintr-o îndelungată experiență.

Dragi tineri cîntăreți, cărora vă stă totul la îndemînă încă de la începutul activității voastre, culegeți de aci ceea ce vă este folositor spre a vă găsi calea adevărată a cîntului și desăvîrșirea artistică.

Artiști și chiar profesori, fiecare puteți învăța ceva și de la mine pentru a vă completa știința cîntului ; oricîtă experiență ați avea, voi toți sînteți mai tineri decît mine.

Proverbul spune : „dacă n-ai un bătrîn, să-l cumperi" și legea firii este să învățăm de la cei cu mai multă experiență, fără ca prin aceasta să ne simțim subevaluați.

★

Datorită mecanismului pe care vi l-am împărtășit am putut cînta pînă la o vîrstă foarte înaintată fără nici un efort și nu am avut altă preocupare decît aceea a unei interpretări vocale artistice. Că tehnica mea a fost cu adevărat suportul îndelungatei mele activități, au confirmat-o rezultatele pe care le-am realizat.

Nu m-am retras de pe scenă pentru că m-a părăsit vocea sau respirația, ci pentru că nu mai puteam risca să fac eforturi ce mi-ar fi fost fatale.

Grație mecanismului de care pomenesc mereu, am putut cînta încă 14 ani peste vîrsta de 60 ani, vîrstă la care un cîntăreț nu mai socotește că ar mai putea cînta roluri grele, de mare răspundere.

Astfel, după vîrsta de 60 de ani am cîntat rolul lui Mefisto din *Faust* de Gounod, Kezal din *Mireasa vîndută* de Smetana, Pogner din *Maeștrii cîntăreți* de Wagner, Figaro din *Nunta lui Figaro* de Mozart, Leporello din *Don Juan* de Mozart, Geronimo din *Căsătoria secretă* de Cimarosa, Don Basilio din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, Caspar din *Freischütz* de Weber, Plumket din *Martha* de Flotow, Salamandra din *Casanova* de M. Daia, rolul tatălui din *Luisa* de Charpantier, cele patru roluri diabolice din *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach. Iar la vîrsta de 65 de ani, am creat în premieră rolul lui Don Pasquale din opera cu același nume de Donizetti, rol care în afara interpretării mai cere și o voce bine susținută pentru a realiza personajul din punct de vedere vocal în perfecte condiții și a face față în ansambluri.

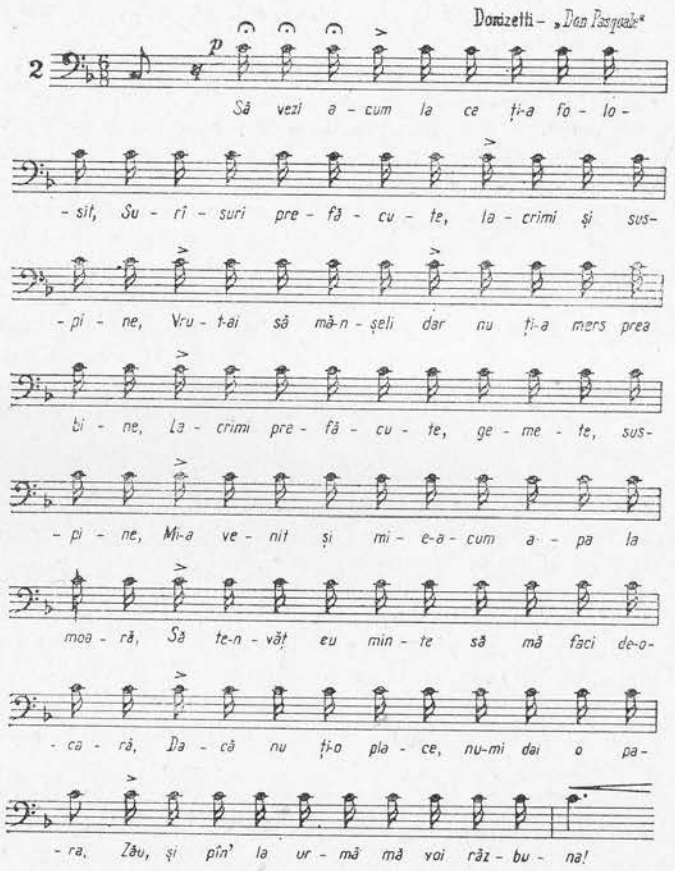
Toate aceste roluri au fost dramatice, lirice sau comice pentru care nu ar fi fost suficientă numai susținerea lor interpretativă, ci și cea vocală.

Dacă n-aş fi stăpînit perfect şcoala cîntului, n-aş fi putut cînta pînă la 75 de ani (cînd am inaugurat postul nostru de televiziune) fără scăderi în glas. Spun „scăderi" fiindcă de obicei, o dată cu înaintarea în vîrstă, respiraţia începe să slăbească, iar amploarea sunetelor şi întinderea vocii, precum şi puritatea timbrului, nu mai sînt aceleaşi ca în tinereţe, sunetul nu mai este bine susţinut şi nici precis.

Toate acestea nu s-au simţit nici chiar atunci cînd am cîntat pentru ultima oară pe scena noastră pe Don Basilio. Timp de trei luni, pînă la premiera operei *Bărbierul din Sevilla*, am repetat zilnic, aşa cum procedam în tinereţe, cu toată vocea. Începînd cu premiera din 28 ianuarie 1955, am cîntat chiar şi patru spectacole într-o lună. N-aş fi putut fi socotit o excepţie vocală aşa cum erau unii de părere dacă nu mi-aş fi dat seama la timp că nu se poate cînta cu „vocea naturală", cum au credinţa unii cîntăreţi, şi dacă n-aş fi trăit o viaţă ponderată. Aşa se face că la o vîrstă mult înaintată am cîntat atîtea roluri de mare răspundere cu vocea mea de totdeauna, iar în decurs de cinci ani, cît timp am interpretat rolul lui Don Pasquale pe scena noastră, un fragment de 8 măsuri din duetul Don Pasquale – Malatesta îl cîntam numai dintr-o singură respiraţie. Aş fi putut să execut aceste opt măsuri şi din două sau trei respiraţii, fraza literară ca şi cea muzicală permiţîndu-mi să procedez astfel.

Iată cuvintele acestui fragment şi ritmul în care se cîntă :

Să vezi acum la ce ţi-a folosit,
surîsuri prefăcute, lacrimi şi sus-
pine. Vrut-ai să mă-nşeli, dar nu ţi-a mers prea
bine, lacrimi prefăcute, gemete, sus-
pine. Mi-a venit şi mie acum apa la
moară, Să te-nvăţ eu minte să mă faci de-o-
cară. Dacă nu ţi-o place nu-mi dai o pa-
ra, Zău şi pîn'la urmă mă voi răzbuna...



Toate frazele acestui fragment se cîntă de la început pînă la sfîrşit pe aceeaşi notă *do* din cheia lui *fa* de deasupra portativului.

Valoarea notelor pe care sînt scrise cuvintele este de şaisprezecimi, egale toate între ele, exceptînd primele trei note cu care începe fragmentul şi care sînt tot

șaisprezecimi dar se cîntă *ad libitum,* pentru ca să iasă în evidență ritmul *moderato mosso.*

Vă puteți da seama că nu este ușor de pronunțat cuvinte scrise pe șaisprezecimi, deoarece ele trebuie perfect articulate pentru a fi bine înțelese ; altminteri, întregul fragment se aude ca o învălmășeală de cuvinte confuze. S-ar putea crede la prima vedere că cele 8 măsuri, cu întreaga lor avalanșă de cuvinte, nu se pot cînta dintr-o singură respirație, dar eu, studiindu-le acasă cu răbdare, mi-am dat seama că le-aș putea executa perfect chiar dacă n-aș respira decît o singură dată (la începutul fragmentului) ; cuvintele trebuie să fie cîntate într-un ritm foarte iute, o nouă respirație între fraze, în loc să mă ajute, m-ar fi incomodat. Și apoi, bazîndu-mă pe tehnica mea respiratorie, am ținut ca și la această vîrstă să înving orice obstacol.

O să vă întrebați în ce fel am studiat ca să reușesc, deoarece oricît de vioi este ritmul în care se cîntă fragmentul, totuși 8 măsuri nu se pot executa ușor dintr-o singură respirație.

Am început să studiez cele 8 măsuri întocmai ca un elev. Luînd frază cu frază, urmărind ca valoarea sonoră a sunetelor să nu scadă în timpul cîntului, fiind atent ca aerul inspirat să fie cît mai bine dozat și articulația cuvintelor cît mai perfectă, am reușit, în cele din urmă, să execut cele 8 măsuri dintr-o singură respirație. Iată cum procedam :

Inspiram normal, după mecanismul pe care vi l-am explicat. În timpul emisiunii celor trei sunete pe care le au silabele „să vezi a..." (cu care se începe fragmentul) și deasupra cărora fiecare notă are coroană (deci se pot emite *ad libitum),* menținеam ferm poziția de contractare a diafragmei, expirînd aerul în așa fel, încît sonoritatea cuvintelor o obțineam mai mult prin măiestria bunei articulații, decît prin aerul expirat.

Cu alte cuvinte, cînd cîntam „să vezi a..." eram atent ca aerul înmagazinat să-l expir cu maximum de economie.

Atenția mea era firească, pentru că tempoul în care se cîntă aceste trei sunete fatal mi-ar fi putut lua mai mult aer și în acest caz ar fi trebuit să iau o nouă respirație ca să pot sfîrși favorabil tot fragmentul. Pentru aceasta, căutam să cînt deci cele trei sunete cu „senzația" că aerul mai degrabă îl rețin în plămîni, nu îl expir.

În tot timpul emisiunii celor trei sunete, expiram aerul prin presiunea mușchilor abdominali pentru a dirija sunetele cît mai sus în rezonatorii superiori, susținîndu-le ferm pe coloana de aer.

Cînd ajungeam la al patrulea sunet – „cum" (din cuvîntul „acum") – accentuam sunetul, aruncîndu-l mai sus prin contracția diafragmei înspre înăuntru ; în această poziție, cu cel de al patrulea sunet emis pe silaba „cum" din cuvîntul „acum" bine amplificat în rezonatori, cîntam avalanșa de note și cuvinte care urmau într-un ritm accelerat, urmărind ca sunetele să fie emise pe firul de sonoritate cu care începusem primul sunet și avînd grijă să-mi dozez, în continuare, aerul.

Articulînd perfect fiecare silabă prin mobilitatea maxilarelor (pot spune chiar puțin exagerat), ajungeam la sfîrșitul fragmentului exact cu atît aer cît îmi era necesar.

Bineînțeles că pentru toate valorile de note egale cuprinse în cele opt măsuri, păstram aceeași intensitate, iar accentele necesare pentru păstrarea ritmului le dam cu ajutorul articulației cuvintelor, nu prin sunet – după cum am mai spus mai sus – pentru ca să nu se piardă, prin expirație, nimic din aerul înmagazinat cu atîta grijă în plămîni.

Așadar, reținerea unei cît mai mari cantități de aer în plămîni depinde de poziția înaltă în care se emite sunetul, poziție care se obține prin susținerea coloanei de aer pe contracția diafragmei și pe articulația perfectă a cuvintelor (ceea ce ușurează perfecta emisiune a sunetului).

În anul 1951, printre alte bucăți ce se aud la stațiile noastre de Radio, am imprimat pe bandă de magnetofon și duetul din *Don Pasquale,* de care v-am vorbit mai sus,

ca și duetul din *Căsătoria secretă,* avînd ca partener pe neprețuitul meu coleg Șerban Tassian, cu a cărui voce frumoasă și de mare putere de expresie mă acordam foarte bine.

Fragmentul amintit mai sus, pe care-l executam pe scena operei dintr-o singură respirație, am fost nevoit să-l execut în imprimarea de la Radio din două respirații !

Ce se întîmplase ? Tînărul care dirija pentru prima oară aceste duete, fiind foarte emoționat, a rărit prea mult mișcarea primelor trei sunete de la începutul fragmentului („să vezi a...") care sînt scrise cu coroană. Din această cauză am fost obligat să expir, pe primele trei sunete, mai mult aer decît obișnuiam, dozîndu-l apoi treptat ; de aceea cînd am ajuns la mijlocul fragmentului, am fost nevoit să-mi iau o a doua respirație.

Față de această situație, nu mai puteam pretinde colectivului orchestrei să facă o nouă muncă, reluînd execuția de la început, numai pentru că eu țineam să-l cînt dintr-o singură respirație. Așa se face că duetul din *Don Pasquale,* pe care-l cîntasem cît a fost în repertoriul teatrului nostru numai dintr-o singură respirație, spre regretul meu a rămas imprimat la Radio cu două respirații.

La operă însă, am cîntat în *Don Pasquale* sub bagheta lui Alfred Alessandrescu care, în afară de meritele sale de muzician rafinat, era și un dirijor exigent ; respecta întocmai tempoul din partitură și ținea seama și de efectele vocale de care uneori fac uz cîntăreții. Sub bagheta lui Alfred Alessandrescu, grație experienței lui dirijorale, se cînta cum s-ar zice „cu ochii închiși". Nu aveai grijă că de la repetiție la spectacol îți schimbă tempoul, urmărea cu atenție și partitura și cîntărețul etc., calități ce trebuie să facă parte din atributele tuturor dirijorilor de operă. Dirijorul de operă nu se poate limita numai la dirijarea orchestrei, el trebuie să se apropie, să se ataşeze de cîntăreții pe care-i conduce pentru a-i simți și în cazul cînd sînt dispuși sau indispuși vocal, intervenind pe nesimțite în ajutorul lor și salvîndu-i în momentele grele.

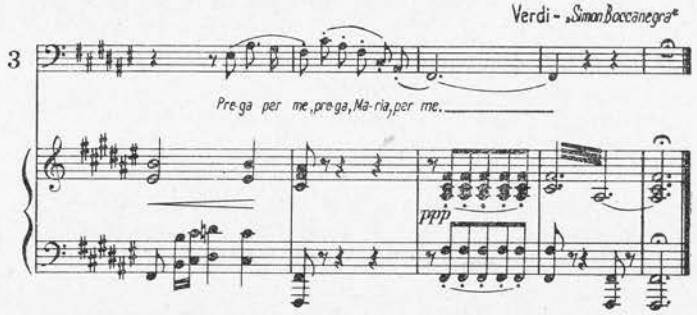
V-am descris cele de mai sus în mod intenționat mai amănunțit, ca să vă puteți da seama de rolul preponderent pe care îl are în cînt respirația diafragmatică.

Frazele muzicale sînt alcătuite din sunete cărora trebuie să li se dea o anumită intensitate, după cum cere sensul cuvîntului.

De obicei, sunetele extreme (grave, acute sau supraacute), care intervin deseori în cuprinsul unei fraze, îți consumă mai mult aer, fie că unele din ele sînt ținute mai mulți timpi (coroane, pedale etc.), fie că sînt emise într-o intensitate mai mare etc.

Suflul se consumă permanent în decursul oricărei fraze și oricît de bine ar fi economisit, are și el un sfîrșit ; ca acest sfîrșit să nu amenințe reușita unui sunet extrem sau să se producă în mijlocul unui cuvînt, întrerupîndu-l, chiar dacă se ia o nouă respirație, suflul trebuie totuși bine dozat, pentru ca rezolvarea frazei muzicale să fie cît mai fericită.

Un exemplu de frază muzicală în care inspiram de mai multe ori pînă la sfîrșitul ei este ultima parte a ariei de bas din opera *Simon Boccanegra* de Verdi.



Scrisă în țesătură de pur *bel canto,* această arie, care nu lipsea de la nici un concert al meu, o cîntam întotdeauna înaintea celorlalte din program ; începeam concertul cu ea pentru că execuția ei îmi așeza vocea și-mi liniștea nervii pentru tot restul concertului.

O consideram deci ca un gen de exercițiu pregătitor pentru încălzirea vocii – după cum spunem noi cîntăreții – pentru ariile ce urmau în acea seară.

Dintre cele zece sunete pe care le-am redat mai sus, ultimele șase încep cu *do diez* acut, și sfîrșesc cu *fa diez* grav.

Ceea ce mă interesa era ca sunetul *do diez* acut să fie strălucitor și pentru aceasta trebuia să-l plasez cît mai bine spre rezonatorii superiori, pentru că după el aveam de emis alte cinci sunete care trebuia să fie de asemenea la fel de bine „susținute".

În exerciții, mai întotdeauna sunetele sînt aproape egale între ele ca intensitate, pe cînd în frază, intensitatea sunetelor este diferită.

Executarea unei fraze va fi interpretată de cîntăreț după cum simte înțelesul textului. În cazul nostru, textul exprimă o rugăciune.

Pentru a reda cît mai veridic atmosfera unei piese muzicale, interpretul poate utiliza o serie întreagă de mijloace : respirația, culoarea vocală, intensitatea etc. Dintre toate acestea, coloritul vocal joacă un rol primordial în interpretare ; felul în care cîntărețul folosește diversele posibilități ale vocii pentru a „colora" sunetele este în funcție numai de importanța pe care artistul înțelege s-o dea sensului cuvintelor.

Înțelegerea sensului cuvintelor este în raport direct cu sensibilitatea artistică și cu inteligența cîntărețului. De multe ori un artist cu un timbru mai puțin frumos, scoate în relief, prin coloritul vocal, efecte de interpretare mai impresionante decît un artist care are un timbru superior, dar nu este îndeajuns de convingător.

Cuvintele acestei fraze exprimă ruga unui rătăcit care cere să fie iertat de momentele de răzvrătire pe care le-a avut.

Pentru a reda atmosfera de pioșenie a acestei fraze, foloseam o culoare vocală mai închisă, mai „acoperită" (dar nu înfundată) spre deosebire de culoarea vocală „deschisă" (dar nu albă, împrăștiată), cu tendința de

„acoperire" pe care o utilizam atunci cînd voiam să redau bucuria, veselia etc.

După primul „prega per me" inspiram, pentru ca *do diezul* ce urma pe silaba „pre" din cuvîntul „prega" să fie cît mai concentrat, mai ferm în poziția înaltă a rezonatorilor și astfel următoarele trei sunete să aibă aceeași sonoritate ca aceea a lui *do diez*. Apoi, pentru a-mi asigura nota *fa diez* din registrul grav, care mă aștepta și pe care trebuia să o emit cît mai fericit (cu această notă se sfîrșește aria și trebuie ținută mai mulți timpi), inspiram din nou înaintea cuvîntului „per" așezat sub nota *la diez*.

Prin noua respirație pe care o luam înaintea cuvîntului „Maria", unde există și o virgulă (și deci nu ciunteam nici ideea frazei literare și nici nu schimbam construcția frazei muzicale), îmi asiguram emisiunea cît mai bună a sunetului *la diez* care, deși este un sunet grav, trebuie să aibă rezonanța cît mai sus, în „mască", pentru ca următorul sunet, *fa diez* din registrul grav, să fie emis în același loc.

Respirînd înaintea sunetului *la diez*, sub care e scris cuvîntul „per", făceam deci un nou atac ce-mi desfăcea bine laringele, coborînd apoi pe cuvîntul „me", scris sub nota *fa diez* grav, printr-un *glissando* („pe-er-me").

Făceam acest *glissando*, pentru a împrumuta sunetului *fa diez* grav, din armonicele înalte ale lui *la diez* grav emis în rezonatorii superiori, pentru că chiar dacă *fa diez* este un sunet grav în registrul unei voci de bas, el nu trebuie emis cu rezonanța exclusivă în piept.

Prin acest *glissando* îmi asiguram perfecta sonoritate a sunetului *fa diez* grav, care trebuie ținut mai mulți timpi, emițîndu-l cu senzația că sînt „bine așezat" pe sunet ; în această poziție, prin dozarea gradată a suflului, puteam susține sunetul pînă ce se sfîrșea acompaniamentul.

Iată deci cum o arie scrisă simplu este în realitate destul de dificilă pentru executant. Prin două nuanțe de culori vocale trebuie să exprimi două stări sufletești : aceea de revoltă și de rugăciune.

În prima parte a ariei dam deci sunetelor o culoare mai „deschisă" iar în a doua mai „închisă".

Convingerea cu care interpretam fiecare cuvînt din arie, diferența de culoare prin care redam ambele stări sufletești, precum și buna așezare a notei finale fa diez, contribuiau ca publicul s-o înțeleagă și să rămînă impresionat.

Vedeți dar cîtă muncă făcută cu pricepere trebuie să depună un cîntăreț pentru a interpreta o arie care, după cum am spus, la prima vedere pare simplă, dar care cere să uzezi de multă gîndire și tehnică vocală.

Ultima parte a acestei arii de bas din opera *Simon Boccanegra,* o executam în fiecare zi cînd studiam, deoarece îmi controlam prin ea buna așezare a notelor grave de care aveam nevoie în acea zi. Cuvintele fiind scrise într-o limbă în care abundă vocalele, îmi erau de un folos mai mare chiar decît vocalizele, cu atît mai mult cu cît erau sub sunete scrise pe linia de pur *bel canto.*

De aceea, tineri cîntăreți, nu trebuie să vă mulțumiți numai cu studiile făcute acasă, la profesor, ci trebuie să vă găsiți și singuri exercițiile ce convin glasului vostru, inventînd fraze cu treceri de la un registru la altul și cu cuvinte în care să existe și consoane ajutătoare și consoane mai puțin ajutătoare.

Eu obișnuiam ca după ce-mi făceam vocalizele prin care-mi încălzeam vocea să cînt și fraze mai grele din operele ce le aveam în repertoriu. În felul acesta, legam studiul vocal de fiecare rol pe care îl interpretam.

★

Este deci foarte necesar ca, pe lîngă exercițiile zilnice, să studiați și fraze care să vă pună probleme de tehnică sau de interpretare vocală. Le puteți lua chiar din rolurile ce le cîntați, mai ales că majoritatea operelor sînt scrise pe linia de *bel canto ;* rar veți întîlni în operele compozitorilor vechi fraze muzicale nepotrivite posibilităților vocale ale cîntărețului sau note acute și supraacute pe vocala *u* sau *i.*

Dacă se găsesc acute scrise și pe vocalele *u* sau *i,* ca de exemplu în cuvîntul „spergiuro" (pe care Santuza îl strigă lui Turiddu în *Cavalleria rusticana),* acestea sînt excepții datorite faptului că nu s-a putut găsi un alt cuvînt mai potrivit înțelesului acțiunii.

Studierea vocii pe fraze în care acutele sînt scrise pe aceste două vocale – *u* sau *i* – vă vor ajuta de asemeni să vă mențineți buna impostare a glasului.

După ce vă veți desăvîrși studiile, trebuie să vă obișnuiți cu lipsa profesorului care v-a îndrumat. Trebuie să știți să folosiți sfaturile sale cînd aveți de rezolvat fraze mai grele ; aceasta depinde de talent, de muncă și mai ales de inteligența voastră.

Nu uitați niciodată de importanța pe care o are gama în timpul studiilor ; oricît de frumos veți cînta începutul unei fraze, dacă nu veți susține la fel de frumos și sonoritățile sfîrșitului ei, nu veți realiza o bună interpretare.

Trebuie deci să dați aceeași importanță sunetelor coborîtoare dintr-o gamă întocmai cum dați celor în urcare, avînd totodată grijă să nu schimbați poziția gurii (închizînd-o în timpul cînd coborîți) și nici poziția înaltă în „mască" a sunetului ; considerați că din moment ce ați reușit în urcare, trebuie să reușiți și în coborîre.

Cînd studiam, grija mea de căpetenie era să-mi mențin cît mai mult posibil laringele „desfăcut" (lărgit), atît la gamele ascendente cît și la cele descendente, deoarece de multe ori ideea de „coborîre" contribuie în mod involuntar ca sunetul cu care ai început gama coborîtoare să nu fie prea bine susținut.

De aceea, este bine ca atunci cînd studiați să desfaceți gîtul prin senzația pe care o aveți cînd vomați, sau aceea cînd căscați. Simultan cu schițarea acestor senzații, emiteți și sunetele chiar dacă nu vi se par frumoase la auz. În exerciții, vocea trebuie să fie cît mai corect impostată, frumusețea vine de la sine.

Veţi vedea astfel cît de libere şi de bine susţinute vor fi de coloana de aer şi, cu timpul, cît de armonios se vor amplifica în rezonatori.

Desigur că acestea le veţi experimenta numai în timpul studiilor, pînă cînd fiecare sunet al gamei va fi perfect impostat ; cîntînd pe scenă tot aşa cum studiaţi, bineînţeles veţi face o impresie urîtă.

Puteţi să emiteţi sunetele încercînd şi senzaţia că vă este somn şi căscaţi, dar numai dacă limba rămîne în poziţia sa normală ; dacă îşi schimbă poziţia în timpul căscatului, îndreptîndu-se spre fundul gîtului, atunci renunţaţi de a studia ajutîndu-vă de această senzaţie. În acest caz, sunetele în loc să se audă libere, rotunde, se vor auzi strangulate, sufocate etc.

Nu studiaţi cu expresia feţei încruntată, deoarece veţi influenţa în rău sonoritatea sunetului. Expresia surîzătoare a feţei este numai în avantajul cîntăreţului.

De asemenea, nu împingeţi, nu forţaţi sunetul cînd faceţi exerciţii, căutaţi totdeauna drumul care scoate în relief calităţile sunetului şi nu cel care vizează forţa. În caz contrariu vă veţi obişnui să cîntaţi numai forte iar cînd veţi ajunge pe scenă, sunetele voastre vor fi cît se poate de dezagreabile.

Dacă aveţi tendinţa de a distona, acompaniaţi-vă la pian, cîntînd toate sunetele gamei pe care o exersaţi. Aceasta, pînă ce urechea se familiarizează cu intonaţia justă. Dacă urechea nu are nici o lipsă, acompaniaţi exerciţiile cu simple acorduri de pian ca să vă controlaţi şi să vă obişnuiţi cu cel mai discret acompaniament ; atunci cînd cîntaţi pe scenă, orchestra sau pianul nu vă cîntă toate sunetele pe care le emiteţi.

Nu faceţi exerciţiile în mişcare rapidă, crezînd că prin aceasta obţineţi supleţea vocii ; în loc să vă folosească, dimpotrivă, vor dăuna impostaţiei, fără să puteţi controla drumul adevărat al sunetului.

La începutul studiilor mai ales, gamele trebuie făcute rar şi încet, ascultîndu-vă permanent. Numai după ce

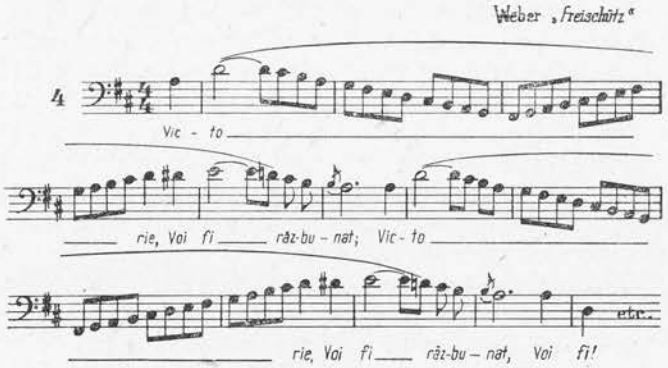
veţi avea vocea impostată, veţi putea face exerciţiile de agilitate de care aveţi nevoie.

Orice fel de voce – gravă sau înaltă – va fi exersată, la începutul studiilor, de la nota *do* de sub portativ din cheia lui *sol*. Încetul cu încetul, definindu-se clasificarea vocii, se poate urca sau coborî progresiv, fără a forţa „acutele" sau „gravele".

Exerciţiile repezi pentru obţinerea agilităţii se vor face, după cum am mai spus, numai după ce vocea a fost impostată pe sunete cîntate într-o mişcare moderată. Toate vocile au nevoie de aceste exerciţii nu numai cele lejere ci chiar şi cele de bas, deoarece chiar şi basul întîlneşte în rolurile sale pasaje care trebuie cîntate cu multă lejeritate.

Mă voi opri puţin asupra rolului lui Caspar din opera *Freischütz* de Weber, pentru a încerca să arăt cum am reuşit să aplic cunoştinţele mele tehnice unui rol foarte greu şi interesant ca interpretare vocală.

Rolul lui Caspar este un rol dramatic prin excelenţă. Binecunoscuta arie a lui Caspar, prin care invocă duhurile rele, este scrisă de Weber, în mod deosebit, pentru o voce de bas.



Întreaga ţesătură muzicală a ariei se cîntă lejer, pe sunete înalte, iar spre finalul ei, are 12 măsuri de la

nota *re* acut pînă la nota *fa diez* grav şi apoi din nou în sus, la *mi* natural acut.

Sunetele celor 12 măsuri în $\frac{4}{4}$ de sus în jos şi apoi din nou în sus, se emit pur şi simplu în formă de vocaliză, ca şi cum rolul lui Caspar n-ar fi un rol de bas dramatic, ci de tenor lejer.

Bineînţeles că vocalizele trebuie cîntate foarte timbrat pentru a evidenţia ura şi dorinţa de răzbunare pe care Caspar o nutreşte pentru Max. Această arie cîntată în faţa lui Toscanini mi-a prilejuit angajamentul meu la teatrul *La Scala* de care amintesc în cuprinsul lucrării, angajament ratat numai dintr-o neglijenţă a mea.

Am creat rolul lui Caspar în anul 1942 la vîrsta de 60 de ani.

Oricît de generoasă ar fi fost vocea mea la acea vîrstă, dacă n-ar fi fost bine impostată, n-aş fi avut curajul să-l cînt ; rolul cere un timbru viguros ca să poţi reda prin cînt intenţiile lui Caspar, care conduce întreaga acţiune fantastică a operei. Tempoul în care se cîntă aria lui Caspar este *Allegro*, de aceea trebuie să ai o voce rezistentă şi totodată suplă ; bineînţeles, şi o bună respiraţie, altminteri nu poţi aborda acest rol.

Pentru roluri grele, cum este cel al lui Caspar, pregătirea vocală trebuie să fie completă, iar vocea cîntăreţului să întrunească toate posibilităţile tehnice şi artistice care se cer.

Este necesar deci ca în timpul studiului să consideri că vocalizele sînt fraze cîntate nu exerciţii fără importanţă. Numai astfel te obişnuieşti ca fiecare sunet să fie susţinut întocmai ca într-o frază cîntată.

Trioletele, grupurile de cîte 4 şi 5 note, arpegiile, gamele cromatice, cîntate în mişcare vioaie, vor folosi oricărui cîntăreţ după ce şi-a impostat glasul.

Pentru vocile lejere ca şi pentru vocile lirice şi chiar pentru vocile dramatice feminine, studiul *trilului* se va face totdeauna după ce vocea este bine impostată.

Orice cîntăreaţă întîlneşte în repertoriul său măsuri în care are de cîntat un *tril* fără a mai vorbi de vocile aşa-numite lejere.

Trilul este o asociere de două sunete alăturate cu note egale ca valoare, intensitate şi sonoritate ; la început trilul se studiază în mişcare lentă. Numai după ce profesorul îşi dă seama că muşchii laringelui sînt perfect adaptaţi trilului, emiterea celor două sunete va fi făcută din ce în ce mai repede. Sigur că la început nu va avea vigoarea unui tril perfect, dar încetul cu încetul, pe măsură ce muşchii organului vocal vor corespunde, se va ajunge la emiterea lui perfectă.

Staccato ca şi *trilul* vor fi perfecte numai cînd sunetele lor îşi vor găsi rezonanţa în sinusurile frontale, de aceea cîntăreţul le va studia după ce se va obişnui să-şi trimită sunetele în poziţia cea mai înaltă a rezonatorilor. Altminteri, sunetele vor oscila şi vor fi prost intonate.

Vă sfătuiesc încă o dată ca orice exerciţiu pe care-l faceţi sau cu care sînteţi obişnuiţi să vă exersaţi vocea, să-l faceţi zilnic dacă doriţi să progresaţi.

Antrenamentul vocal este foarte necesar, căci el dezvoltă şi fortifică muşchii organului vocal. Aceasta, nu înseamnă că trebuie să faceţi abuzuri vocale cîntînd toată ziua, emiţînd zeci de acute, supraacute, note grave etc. În acest fel veţi deveni în curînd afon pentru mult timp.

Antrenamentul vocal are menirea să odihnească vocea, nu să o obosească, de aceea o jumătate de oră zilnic va fi suficientă şi chiar această jumătate de oră de exerciţii trebuie să alterneze cu pauze. Cînd studiaţi temeinic impostarea vocii, numai profesorul va hotărî durata studiului în timpul unei zile.

Este bine să vă obişnuiţi ca antrenamentul vocal să-l faceţi dimineaţa, cînd vocea este mai greoaie. Veţi avea mai multe foloase decît dacă studiaţi după-masă, cînd vocea – se ştie – este mai uşoară.

Orice dificultate trebuie învinsă. Veţi începe deci de dimineaţă cu învingerea dificultăţilor. Obişnuinţa de a

cînta dimineața este utilă mai ales atunci cînd repetați un rol la teatru (majoritatea repetițiilor au loc dimineața) și atunci aveți nevoie să cîntați cu toată vocea, nu să marcați sunetele (așa cum fac unii cîntăreți invocînd că dimineața nu sînt „în voce").

În afară de aceasta, cîntărețul de profesie avînd de cîntat și în matineuri – fie la operă, fie în alte ocazii – trebuie să aibă vocea tot atît de bine pregătită dimineața ca și pentru spectacolele de seara.

Glasul vostru trebuie deci să fie oricînd gata pentru cînt. Uneori puteți fi în situația să înlocuiți în ultimul moment un coleg bolnav ; motivarea că „nu sînteți în voce dimineața" nu este o scuză pentru un artist (sau că nu sînteți pregătit pentru spectacolul de seară în care n-ați fost programat).

Exercițiile cu care mi-am studiat vocea au fost alcătuite de profesorul meu de cînt în așa fel încît fiecare din ele să dea progresul scontat inițial. Preocuparea lui de căpetenie, așa cum am mai spus-o (preocupare care trebuie să fie a tuturor maeștrilor de cînt), era să mă obișnuiesc de la început cu „trecerea" de la un registru la altul, lucru despre care v-am mai vorbit.

O tehnică vocală bună tinde spre unificarea registrelor ; ignorarea acestui principiu duce de cele mai multe ori la pierderea vocii. Aceasta, fie din cauza maeștrilor de cînt care nu posedă mijlocul de exprimare pentru a se face înțeleși, fie că elevul nu-l înțelege în adevăratul sens al cuvîntului.

Mijloacele de exprimare ale profesorului, cînd este vorba de predarea cîntului, au mare importanță pentru elev.

Elevul auzind cuvîntul „închide sunetul" (expresie care se referă la culoarea sunetului) în loc să-i schimbe culoarea, îl va strangula înțelegînd deci strîngerea sunetului în laringe.

La fel ca și atunci cînd i se va spune „deschide sunetul" în loc să-l emită clar, în afară, strălucitor, îl va emite „împrăștiat", alb.

De asemenea, cînd i se va spune „acoperă sunetul" îl va înfunda emițîndu-l întunecat adică fără vibrații, un sunet deci lipsit de calități. Cînd i se va spune „susține sunetul", el ar putea înțelege să-l înțepenească în laringe, nu să-l susțină pe coloana sonoră de aer ; ca și atunci cînd i se va spune : „acum cînți în registrul grav" sau „mediu" sau „acut", el va fi permanent obsedat de aceste trei noțiuni.

Ca să fie înțeleși de elevii începători toți acești termeni obișnuiți, cunoscuți numai de cîntăreții cu experiență, trebuie să fie explicați de profesor prin orice mijloc, chiar dacă exprimarea ar fi ridicolă sau prozaică.

Pentru a ușura „trecerea" de la un registru la altul și a o face cît mai puțin simțită urechii, se va spune elevului „treci la nota x, acoperă-o puțin și trimite-o cît mai sus, în cap" ; la fel i se va pregăti elevului „trecerea pe nesimțite la fiecare sunet emis în urcarea unei game, acoperindu-se treptat notele de trecere din registrul acut.

În coborîre, i se va spune permanent : „gîtul larg desfăcut, leagă sunetele unul de altul, mîngîie sunetul, cîntă-l rotund, așează-te pe el (adică susține-l bine pe respirație, în sensul de a-l stăpîni astfel încît să-l mărești, sau să-l reduci după nevoie), nu te preocupa acum de frumusețea sunetului, preocupă-te de emisiunea lui corectă, bine intonată ; sunetele trebuie să fie bine legate unele de altele, dar nu învălmășite, să se audă fiecare în parte ; accentuează puțin sunetul, trimite-l sus și susține-l acolo etc., etc."

Cîntatul celor cinci vocale *a, e, i, o, u,* pronunțate pe același sunet emis în octava medie dintr-o singură respirație, este cel mai bun mijloc de a emite perfect fiecare vocală.

Emițînd aceste cinci vocale cu gîtul cît mai desfăcut posibil și cu intenția de a le da aceeași culoare, ajută,

prin perseverare, la omogenizarea vocalelor pe toată întinderea gamei.

Exercițiul acesta, din semiton în semiton, l-am făcut numai după ce am înțeles bine mecanismul respirației, ca să pot ajunge ca pe aceeași coloană de aer, fără vreo contracție a mușchilor gîtului, să emit sunetul liber și să-l trimit în rezonatorii superiori. Îl cîntam numai pînă la nota *do* de deasupra portativului în cheia lui *fa*, coborînd spre registrul grav pînă la nota *fa* sub portativ.

Dozînd cu minuțiozitate aerul, reușeam să dau sunetelor aceeași culoare, legîndu-le totodată între ele, ca și cum s-ar topi o vocală într-alta.

Un bun profesor va distribui fiecare exercițiu după ce constată că cel anterior a adus elevului progresele scontate, deoarece în cînt, ca și în orice altă profesie pe care o înveți, există mai multe etape peste care nu se trece decît după ce ai ajuns să le înțelegi.

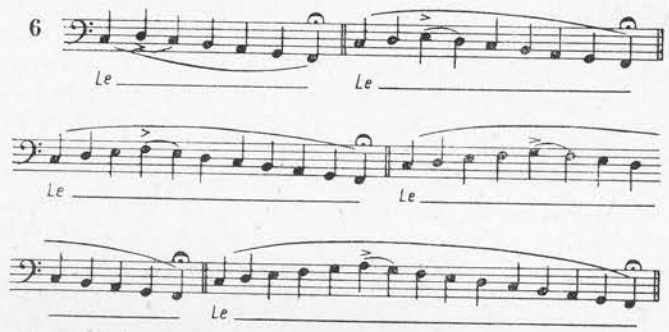
Primul exercițiu cu care am început eu studiile a fost o gamă obișnuită, dar felul cum emiteam fiecare sunet era complet deosebit de felul cum studiasem pînă atunci : ultimul sunet din urcare îl țineam puțin și-l accentuam totodată dîndu-i o intensitate mai mare.

Intensitatea acestui ultim sunet din urcare o realizam numai prin acțiunea mușchilor abdominali, a diafragmei, pe care-o împingeam mai mult înăuntru și astfel coardele vocale vibrau liber, fără vreo contracție a laringelui.

Tot timpul cît urcam, fiecare sunet care se adăuga îl acopeream puțin cîte puțin.

Natural, această acoperire se făcea pe nesimțite ; o dată găsită poziția sunetelor în urcare, se așezau, în aceeași poziție, și celelalte sunete ce urmau în coborîre, mecanismul respirator funcționînd neîntrerupt prin presiunea mușchilor asupra diafragmei.

Exercițiul pe care-l dau mai jos l-am executat într-o mișcare rară, pentru a putea urmări așezarea fiecărui sunet în rezonatori ținînd la începutul studiilor mîna pe abdomen, pentru a-mi da seama dacă mușchii toraco-abdominali funcționează bine.



Exercițiul acesta poate fi folositor oricărei voci, la începutul studiilor. După ce atacam primul sunet și pe măsură ce urcam spre nota superioară, îl susțineam din ce în ce mai mult prin contracția cît mai înspre înăuntru a diafragmei, pentru ca să fie cît mai liberă coloana de aer în drumul ei.

Cele cinci vocalize ale exercițiului încep cu aceeași notă, iar ultimul sunet în urcare este mereu mai înalt. Pe acest ultim sunet îl accentuam puțin. Accentuarea o făceam cu intensitate și culoare, căci o dată cu accentuarea îl și „acopeream" (ceva mai mult decît sunetele emise anterior, care la rîndul lor în urcare aveau tendința de a fi emise tot „acoperit").

Acoperirea contribuia ca sunetul să fie cît mai rotund, mai mîngîietor.

Toate aceste detalii tehnice contribuiau la realizarea unei sonorități cît mai perfecte.

Așadar, accentuarea sunetului nu o făceam printr-o explozie a aerului, care să izbească coardele vocale, ci numai prin acțiunea diafragmei pe care, atunci cînd emi-

team ultimul sunet din urcare o împingeam mai mult înăuntru. Prin acest mecanism, sunetul mergea în poziția cea mai înaltă a rezonatorilor superiori.

De acest ultim sunet în urcare depindea emisiunea sunetelor cobirîtoare, care trebuia emise pe același fir sonor. O dată bine fixat în rezonatori ultimul sunet, coboram, legînd un sunet de altul și observînd totodată ca fiecare sunet să aibă sonoritatea și culoarea celui anterior.

În timpul emisiunii, atît în urcare cît și în coborîre, desfăceam laringele cît mai mult posibil, în așa fel încît coloana de aer să fie cît mai liberă în drumul ei, iar sunetul să fie trimis cît mai direct în rezonatori.

Cînd toate sunetele în coborîre vor fi așezate în poziția bună a celor anterioare, adică emise pe același fir de sonoritate cu al primului, cu al celui de-al doilea etc., atunci așezarea și susținerea ultimului sunet este asigurată și-l poți ține cît dorești, fără a face vreun efort de respirație ; datorită acțiunii mușchilor abdominali poți să-ți dozezi aerul și să menții sunetul plasat sus, indiferent în ce registru este emis.

În timpul cît coboram spre notele grave, căutam să le trimit tot spre rezonatorii superiori, deși sunetele din registrul grav își au rezonanța și în cutia toracică. În timpul emisiunii, nu trebuie pierdută legătura cu rezonatorii superiori către care trebuie să tindă și sunetele grave. Ele trebuie să aibă aceeași sonoritate ca a sunetelor din registrul mediu sau acut ; numai astfel un sunet grav, plasat sus, se va auzi mai bine. După cum vedeți, primul exercițiu este o gamă obișnuită, dar foarte folositoare încă de la început, dacă este bine lucrată, pentru că :

– te obișnuiește cu atacul primului sunet prin lovitura de glotă dulce-moale ;

– te obișnuiește ca al doilea, al treilea etc. sunet în urcare să fie emis în poziția celui anterior ;

– te obișnuiește ca ultimul sunet în urcare să-l trimiți în poziția cea mai înaltă a rezonatorilor, prin acțiunea diafragmei ;

– te obișnuiește să susții ultimul sunet în poziția în care l-ai trimis ;

– te obișnuiește ca restul sunetelor, în coborîre, să fie emise în poziția superioară a sunetului ultim din urcare, pe care te-ai oprit puțin în scopul de a-i da o cît mai bună sonoritate (deci și restul sunetelor vor avea aceeași culoare și sonoritate) ;

– te obișnuiește să susții bine toate sunetele și în coborîre, emițîndu-le totuși *legato,* acel *legato* mîngîietor, care nu înseamnă a învălmăși sunetele unul într-altul, ci a le emite întocmai ca niște perle egale înșirate pe o ață ;

– intervalul de secundă dintre sunete e folositor, deoarece el te deprinde să menții sunetele cu gîtul desfăcut (lărgit), fără să pierzi poziția sunetului anterior. În coborîre, această deprindere va fi mai accentuată ; executarea exercițiului în coborîre cu gîtul cît mai bine desfăcut îți va folosi și în exercițiul următor ;

– te obișnuiește cu dozarea aerului de care depinde, în primul rînd, buna impostație a unei voci, deoarece, o dată cu fiecare vocaliză, se mărește și numărul sunetelor. Astfel, dintr-o vocaliză de 7 sunete, ajungi, în cele din urmă, la 15 sunete pe care le execuți pe nesimțite numai dintr-o singură respirație, cîntîndu-le lent ;

– te obișnuiește să știi cum trebuie procedat ca ultimul sunet din exercițiu să-l susții cu aceeași intensitate ca și sunetele anterioare.

Ultimul sunet trebuie să fie susținut mai mult decît celelalte, căci reprezintă o notă finală în registrul grav pentru bași din fraza de mai tîrziu.

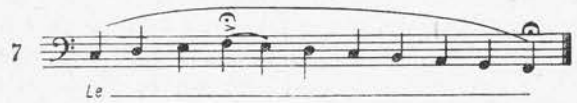
Exercițiul de mai sus se execută lent fără a forța vocea ; el va fi folositor oricărei voci, deoarece prin el îți menții permanent controlul fiecărui sunet, iar pe măsură ce înaintezi în studii ajungi să-ți uniformizezi toate sunetele vocii.

Eu nu l-am părăsit niciodată, nici chiar mai tîrziu cînd îmi exersam vocea ; dar niciodată nu mergeam mai sus de nota *do.*

La începutul studiilor, l-am executat cu *la, le, li* şi apoi mi-am continuat toate studiile numai cu *le*, îndulcit, moale, rotund.

Sonoritatea vocalei *e*, cuprinzînd şi vocala *a* şi *o*, mi-a ajutat la rotunjirea sunetelor care, încetul cu încetul, s-au plasat perfect în cavităţile mele de rezonanţă.

Al doilea exerciţiu pe care-l executam în timpul studiilor mele a fost tot simplu şi executat tot lent :



Acesta se deosebeşte de exerciţiul nr. 6 prin faptul că ultima notă în urcare o ţineam mai mult.

Cele patru sunete – *do, re, mi, fa* – cu care urci se vor emite uşor „acoperit" pentru ca ajungînd la sunetul *fa* să nu închizi sunetul, strangulîndu-l. Ideea că urci mai multe sunete te poate duce la închiderea involuntară a gîtului şi atunci sunetele, în loc să meargă spre rezonatorii superiori, se opresc înapoi, în ceafă.

O dată ajuns la al patrulea sunet – *fa* – îl accentuezi, acoperindu-l şi pe acesta puţin ; simultan, prin contracţia diafragmei, trimiţi sunetul direct în rezonatorii superiori.

O dată fixată bine nota *fa* în poziţia cea mai înaltă, o poţi ţine cît voieşti, iar prin dozarea suflului îi poţi da orice intensitate.

Coborîrea, fiind la fel ca în primul exerciţiu, se va face identic, pentru că şi acest exerciţiu este alcătuit cu scopul de a obţine sonoritatea şi culoarea egală a tuturor sunetelor atît în urcare cît şi în coborîre.

Exerciţiul se face succesiv din semiton în semiton : *do, do diez, re, re diez* etc.

Cel de al treilea exerciţiu cuprinde diverse intervale între sunete şi sună ca o frază muzicală. Prin executarea

lui se uşurează emisiunea sunetelor în toate cele trei registre.

La acest exerciţiu nu se va trece decît după ce elevul a înţeles perfect mecanismul respiraţiei, deoarece primele două sunete, aşezate la interval de cvartă, se emit prin două atacuri de glotă succesive, fără a se lua o nouă respiraţie.

Astfel, se atacă primul sunet şi în poziţia acestuia se face imediat atacul celui de al doilea sunet care, fiind emis pe aceeaşi respiraţie, se produce numai prin acţiunea muşchilor abdominali. Aceştia, o dată cu mişcarea lor înspre înăuntru, expulzează coloana de aer, sunetul mergînd direct în poziţia înaltă a rezonatorilor superiori, iar coborîrea celorlalte sunete se va face pe acelaşi fir sonor. Ambele atacuri se vor executa gîndind că sînt date în înălţime, către rezonatori, nu în laringe. Sunetul trebuie conceput rotund nu ţipat ; numai astfel laringele va fi menajat iar atacul va fi dulce. La început, exerciţiul va fi executat într-o mişcare mai lentă, între cele două sunete auzindu-se o mică pauză. Încet începi să te deprinzi cu o mişcare obişnuită, pauza dintre sunete ne mai fiind percepută, aşa cum nu se percepe nici atunci cînd cînţi cuvinte sub două sunete aşezate la intervale mai mari.

Acest dublu atac în saltul de cvartă te ajută şi atunci cînd într-o piesă muzicală ai de executat acelaşi salt sau altul mai mare, fie pe acelaşi cuvînt, fie pe cuvinte deosebite ce nu pot fi întrerupte printr-o nouă inspiraţie ; îndeosebi cînd notele care marchează acest salt sînt de valori mai mari decît o pătrime, sau cînd treci de la o notă acută (*si, mi* în registrul acut de bas) care trebuie să fie bine fixată în poziţia cea mai înaltă a sinusurilor frontale.

Prin aceasta se obţine atît precizia şi entitatea ca timbru a acutei, cît şi neîntreruperea cuvîntului, atunci cînd acesta este scris pe două sunete la un interval mai mare, sau între două silabe succesive care urmează să fie emise dintr-o singură respiraţie.

În coborîre, nu lipseşte nici intervalul de secundă, ca să nu se piardă poziţia celui de al doilea sunet emis prin lovitura de glotă. Urmează apoi un interval de terţă. Acest sunet, aşezat la un interval mai mare, trebuie emis în aceeaşi poziţie ca a sunetului anterior.

Coborîrea nu se face la întîmplare : după ce ai fixat bine în rezonatori cel de al doilea sunet din urcare (emis tot prin atacul gîndit în înălţime), cobori, emiţînd cel de al treilea sunet – *mi* – aşezat la interval de secundă ; aceasta pentru ca să nu pierzi de la un sunet la altul poziţia celui anterior ca şi deprinderea de a emite şi acest sunet cu laringele desfăcut automat prin atacarea sunetului anterior *fa*.

Sunetul *do* aşezat la interval de terţă îl vei emite deci tot în poziţia lui *mi* (cel de al treilea sunet), laringele menţinîndu-se desfăcut.

Sunetul *si*, care este emis din nou la interval de secundă, pentru a-l menţine în poziţia lui *do*, va trage în poziţia lui pe *sol*, iar *sol*, datorită gîtului desfăcut cît mai mult posibil (desfacere care ajută şi la emiterea sunetelor legate între ele), va trage, la rîndul său, pe *fa*.

Acest sunet trebuie ţinut mai mult, pentru a se controla dacă emiterea lui se face pe coloana de aer şi nu pe laringe. O dată bine „aşezat" acest ultim sunet, trebuie să ai grijă ca aerul să fie expirat cît mai cu economie, spre a-l putea susţine cu aceeaşi vigoare, deoarece pentru vocile grave, este tot atît de important cum sînt importante acutele sau supraacutele pentru toate vocile.

Repet – orice sunet din registrul grav trebuie să fie trimis în rezonatorii superiori („mască") ; numai astfel aceste sunete vor fi identice cu sunetele celorlalte registre.

Repet de asemeni recomandarea ca sunetele coborîtoare din acest exerciţiu să fie emise în mod artistic, *legato* ; fiecare din ele să fie aşezate în poziţia celui anterior (care se presupune că este perfect trimis în rezonatorii faciali).

Acest *legato* va fi foarte necesar mai tîrziu în fraza unde sunetele trebuie emise mîngîietor, catifelat, rotund.

Cele de mai sus contribuie la eliberarea coloanei de aer, şi vei ajunge să emiţi corect orice sunet acut mediu sau grav, avînd senzaţia că „te-ai aşezat" bine pe el.

O dată „bine aşezat" pe sunet, îl poţi ţine atîta timp cît îţi îngăduie respiraţia (suflul). Toate sunetele în coborîre, începînd cu nota *fa* şi pînă la sfîrşitul gamei, vor fi bineînţeles puţin cîte puţin acoperite, numai astfel vor fi trimise cît mai sus, avînd o perfectă sonoritate şi culoare.

În desfăşurarea lui, acest exerciţiu ajută şi la trecerea de la registrul mediu la cel înalt, pentru că prin saltul de cvartă se poate trece mai uşor în registrul înalt. Pentru dobîndirea perfectă a „supraacutelor", se va trece la exerciţiul nr. 9 în care, după intervalul de cvartă, urmează imediat un sunet la interval de secundă pe care se stă mai mult.

Iată dar cîtă importanţă are un exerciţiu simplu dacă este bine gîndit şi bine executat.

În orice exerciţiu şi oriunde aveţi posibilitatea de a accentua un sunet, nu pregetaţi s-o faceţi. Prin accente ca şi prin tendinţa de acoperire a sunetului, veţi trimite uşor sunetele cît mai sus în rezonatorii superiori.

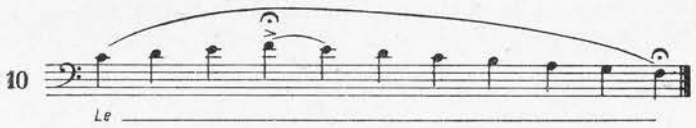
Nu căutaţi la început înfrumuseţarea sunetului, căutaţi mai întîi perfecta lui aşezare în poziţia cea mai înaltă a rezonatorilor, căci numai de aceasta depinde frumuseţea şi calitatea lui.

Un exercițiu bun pentru a te obișnui să emiți sunetele cu aceeași culoare este acela care începe cu un sunet mediu perfect impostat, deci bine timbrat ; în mulajul lui îi poți adăuga două trei sunete în sus și două trei în jos.

Nu veți merge nici prea sus nici prea jos, decît după ce sunetele din registrul mediu sînt bine fixate în rezonatori.

Nu forțați acutele, chiar dacă executați un exercițiu ușor ; cînd veți executa perfect un exercițiu, acutele și supraacutele se vor așeza automat, în poziția sunetelor precedente.

Eu, în studiile mele, n-am trecut de *fa* supraacut, deși aveam un *sol* excelent și n-am trecut de *fa* din registrul grav, deși aveam un *mi bemol* destul de bun. În ziua cînd cîntam pe Don Basilio și Gianni Schicchi, unde aveam de emis un *sol* supraacut, mă avîntam făcînd doar o singură vocaliză din exercițiul pe care îl redau mai jos ; aceasta, mai mult pentru a pleca la teatru convins că sînt perfect în voce.



Exercițiile nr. 5, 6, 7, 8 le făceam numai pînă la *do* de deasupra portativului în cheia lui *fa*, iar de la acest *do* pînă la *fa* natural, făceam exercițiul nr. 9, prin care mi-am obținut notele acute și supraacute, căci al doilea sunet – *do* – prin intervalul de cvartă, era trimis direct în rezonatorii superiori și emis tot prin lovitura de glotă moale gîndită tot mai sus ca poziție ; al treilea sunet – *re* – (care era emis la interval de secundă) era tras automat în poziția lui *do*, pe care, bineînțeles, îl acopeream.

Acest sunet *re* reprezintă pentru o voce gravă „trecerea" în registrul acut și înaintînd cu vocaliza din semiton în semiton, mergeam pînă la *fa* supraacut. Astfel, pe nesimțite, dobîndeam supraacutele în poziția cea mai înaltă a rezonatorilor.

Pe scenă, după ce am ajuns să stăpînesc perfect respirația diafragmatică, nu mai eram preocupat de registrul în care cîntam, preocupare pe care n-o aveam de altfel nici cînd studiam. Singura mea preocupare era ca sunetele să fie emise treptat acoperite cîte puțin, iar laringele să fie permanent lărgit (desfăcut).

Prin aceasta, sunetele celor trei registre erau organizate, deci emise cu aceeași culoare și sonoritate ; de aceea în timpul executării frazelor, nu se simțea absolut nici o diferență între registre, scop suprem al tehnicii vocale.

Ajunsesem astfel să cînt săptămînal cîte 3–4 spectacole, fără ca a doua zi, după spectacol, să am vocea obosită.

În cabină, după ce sfîrșeam machiajul și îmbrăcam costumul, îmi controlam dispoziția vocală, emițînd pe aceeași înălțime 2–3 sunete grave cu durate mici, desfăcînd bine gîtul ; aceasta mai mult pentru a mă liniști. Sunetele vreunei vocalize nu se auzeau în cabina mea, căci vocea nu se impostează înainte de a intra în scenă, vocea trebuie să fie impostată și studiată acasă.

Am citit memoriile vestitului tragedian Talma, care povestea că înainte de a intra în scenă pronunța cîteva cuvinte cît mai natural posibil : „Cît e ceasul ?" cuvinte ce le adresa oricui l-ar fi întîlnit între culise. Cînd i se răspundea cît e ceasul, spunea : „Mulțumesc !" și cu sonoritatea acestui cuvînt intra în scenă.

Aceste cuvinte îi erau suficiente ca să se controleze dacă era sau nu în bună dispoziție vocală și astfel să se liniștească (și un artist de dramă, întocmai ca un cîntăreț, trebuie să-și exerseze vocea în fiecare zi).

M-am repetat în mod intenționat, revenind mereu la aceleași noțiuni, din dorința de a aduce și eu o oarecare lumină în misterele artei cîntului.

Așa se învață cîntul, dragi elevi și dragi artiști începători, insistînd asupra detaliilor, pînă-ți intră în subconștient, iar apoi, în momentul cînd începi să înțelegi,

să faci ochii mari și să te miri cum de n-ai înțeles de la început un „lucru atît de simplu".

Simplu, cînd l-ai înțeles, dar ce greu e pînă îl înțelegi, mai ales dacă ai nefericirea să dai peste un profesor de la care aștepți totul și nu înțelegi nimic !

Dacă ai început să faci progrese, studiind cu un bun profesor, nu te opri în mijlocul drumului, că faci o mare greșeală, tinde mereu spre înainte !

O adevărată carieră nu se face decît neîntrerupînd drumul pe care ai apucat să mergi. Cît timp ? Toată viața !

Dacă ai reușit să sfîrșești drumul, primește și sfaturile unei alte persoane, deoarece ea judecă de multe ori mai bine decît te judeci tu singur, mai ales dacă mai este și un bun profesor.

Nu ezita niciodată să ceri sfatul celor indicați ; vocea cît de bine impostată ar fi la început, e întotdeauna susceptibilă să devieze.

În cariera mea am întîlnit cîntăreți care pretindeau că ei sînt cei mai buni profesori ai glasului lor sau că vocea lor este „impostată de la natură". Impostația, ca și întregul studiu al cîntului, corijează greșelile naturale dintr-o voce și fixează definitiv calitățile.

O voce nu poate fi de la natură impostată *corect,* după cum am văzut chiar în cuprinsul prezentei lucrări, căci după un timp „natura" te lasă și atunci ori cînți pe impostația pe care ai învățat, ori renunți definitiv. Natura te îndeamnă să cînți greșit, fără să-ți dai seama, de aceea vocea trebuie corectată și „așezată" prin studii de la bun început.

Natura îți dă voce, memorie, inteligență etc. care sînt daruri prețioase, dar nu-ți poate da și... vocea corect impostată !

Ca să devii artist în adevăratul înțeles al cuvîntului, depinde numai de puterea de muncă de care dispui, de

cultura generală și muzicală pe care vei înțelege să ți le însușești.

Formează-ți urechea și dezvoltă-ți gustul pentru frumos, ascultînd muzică bună de orice fel, vizionînd spectacole de teatru, expoziții etc.

Ascultă pe marii cîntăreți, căci îți va folosi întocmai cum le folosește și micilor păsărele care stau în colivie pasărea cîntătoare de la care învață să cînte. Nu vei cînta prin imitație, dar vei putea trage foloase însemnate din cîntul lor pentru realizările tale artistice.

Ascultă și cîntăreții cu defecte de emisiune, te vei putea regăsi eventual în unul din ei ; în felul acesta, mai ușor vei înlătura defectele tale.

Urmărește jocul unui artist mai puțin înzestrat sau cu mai puțin gust și rafinament în interpretare și vei evita să faci la fel, căutînd să-ți completezi lipsurile pe care eventual le ai.

Din moment ce ți-ai impostat vocea, antrenează-te cu bucăți muzicale clasice vechi, care-ți vor dezvolta gustul și puritatea stilului.

Marii maeștrii ai cîntului – Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Giuseppe Giordani, Antonio Vivaldi, Antonio Caldara, Haendel, Gluck, Paisiello, Martini, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann etc. – au respectat și au pus în valoare, în operele lor, posibilitățile vocale ale cîntăreților.

Compozițiile muzicale ale acestor mari maeștri, avînd aproape toate textul în limba italiană (limbă abundentă în vocale), constituie cea mai bună școală de *bel canto* pentru cîntul articulat.

Marea majoritate a melodiilor acestor mari compozitori, cu fraze simple dar expresive, sînt scrise mai mult în registrul mediu. Prin executarea lor, vocea se modulează iar studiile oricărui cîntăreț se completează.

Puritatea stilului, muzicalitatea care se dobîndește cîntînd lucrările marilor compozitori, împreună cu sensibilitatea cu care ești înzestrat, dragostea cu care vei sluji

arta căreia te-ai dedicat, vor contribui să devii un interpret desăvîrşit.

Faptul că nu ai o voce excepţional de frumoasă, nu trebuie să te descurajeze ; studiile îndrumează şi înfrumuseţează vocea, iar dacă eşti şi un bun interpret vei putea impresiona auditoriul la fel cum îl impresionează o voce cu timbru excepţional.

Interpretarea

Am vorbit în capitolele precedente despre multiplele condiţii pe care trebuie să le îndeplinească un cîntăreţ, precum şi despre importanţa emisiunii şi impostaţiei perfecte care constituie elementul de bază al cîntului.

A şti să cînte nu înseamnă totul pentru un cîntăreţ ; lui i se mai cere să pronunţe corect şi să interpreteze ceea ce cîntă. Lipsit de aceste calităţi, cîntăreţul nu va fi decît un artist incomplet, căci a „cînta toate notele" corect, fără a le da înţelesul gîndit de compozitor, face cîntul neinteresant. În acest caz, cîntul va fi apreciat, iar textul nu va fi pus în valoare. Abia după o bună impostare a fiecărui sunet, se recomandă trecerea la însuşirea unei corecte dicţiuni, atît de necesară interpretării.

Încă din cele mai vechi timpuri, cuvîntul a mers mînă în mînă cu cîntul ; dacă vorbirea este simplă şi naturală, şi cîntul trebuie să fie simplu şi natural.

Francezii spun că dicţiunea este „politeţea cîntăreţului", ceea ce înseamnă să nu supui spectatorii la efortul înţelegerii textului dintr-o piesă muzicală.

Nu rareori se aude din public : „Păcat, cîntă frumos dar nu se înţelege ce spune !" Aceasta nu se poate întîmpla decît cîntăreţilor care comit marea greşeală de a se lăsa furaţi numai de sonoritatea glasului, neglijînd pronunţia. Oricît ar fi de frumoasă vocea, cîntul fără dicţiune este lipsit de interes sau, cum se mai spune, este lipsit de „expresie".

A cînta fără expresie înseamnă a cînta ca un automat. Scopul celor care cîntă nu este acela de a se mulţumi

pe ei înșiși, ci de a face pe cei care-i ascultă să înțeleagă cîntul lor.

Școala de cînt italiană spune că se cîntă cum se vorbește.

Sînt artiști care neglijează dicțiunea, fiind incapabili să pronunțe corect. Astfel de artiști nu captivează niciodată auditoriul ; buna dicțiune a cîntărețului nu este necesară numai în operele de *bel canto* (cu o linie melodică accentuată) ci și în cele moderne sau în acelea a căror muzică este mai puțin melodioasă și în care totul se bazează pe acțiune. Așa sînt : *Cavalerul rozelor, Ariadna la Naxos* și *Salomeea* de Richard Strauss, *Boris Godunov* de Musorgski etc., iar dintre operele compozitorilor noștri : *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, operele lui Gheorghe Dumitrescu etc.

Alții, dorind să fie mai bine înțeleși, cad în cealaltă extremă, folsind o articulație exagerată ; ei rulează unele consoane ca de exemplu *r* din cuvintele *dragă, ceruri, sfîrșitul, răbdare* etc., pronunțîndu-le *dr-r-r-agă, ce-r-r-r-uri, sfîr-r-r-șitul, r-r-r-ăbdare* etc.

Dacă în vorbire rularea unor consoane poate fi trecută cu vederea, în cînt acest mod de a pronunța nu este permis ; cuvîntul bine pronunțat este pe jumătate cîntat, iar cuvîntul exagerat pronunțat nu este bine cîntat.

Sînt unii cîntăreți care „morfolesc" cuvintele, schițînd o cvasi-dicțiune ; aceasta o fac cu credința că emisiunea sunetelor n-ar mai fi corectă dacă ar articula bine cuvintele. Toți aceștia gîndesc greșit. Buna dicțiune, departe de a altera emisiunea, vine în ajutorul tuturor sunetelor, de la cele mai grave pînă la extremele acute.

Realizarea unei perfecte dicțiuni se obține prin corecta pronunțare a cuvintelor și prin buna lor accentuare.

Nimeni n-ar putea spune că în cînt se pronunță într-un fel sau în altul. Pronunția se cere să fie cît mai clară, pentru ca să se poată înțelege fiecare cuvînt în parte și fiecare idee a textului cîntat.

Pronunția clară se face după legi bine definite și invariabile, sinonime cu cele ale acusticii și foneticii ; dacă

în vorbire este invariabilă, credeți că poate fi variabilă în cînt ?

Spun aceasta pentru că sînt cîntăreți care nu dau nici o importanță pronunției ; pur și simplu, nu-i interesează dicțiunea, îi interesează numai sunetul. Cum însă, vrînd nevrînd, trebuie să rostească și cuvintele, ei înșală urechea auditorilor, deformînd pronunția normală a vocalelor.

Cîntăreții care nu pot sau nu le convine să pronunțe pe *u* în mod corect, transformîndu-l, în timpul cîntului în *o a*, pot ei convinge publicul că este un *u* normal ?

Cum poate o ureche normală să perceapă pe *u* ca pe un *u* corect, cînd el este pronunțat aproape de *oa* ?

Nu trebuie să ai o ureche prea exersată pentru a-ți da seama că înlocuirea vocalei *u* cu alta schimbă înțelesul cuvîntului.

Aceasta constituie greșeala cea mai mare a cîntăreților și sînt destui cei care o comit și continuă să o comită, fie pentru că nimeni nu le atrage atenția, fie pentru că nu știu că la baza pronunției în cînt, ca și a emisiunii, se află studiul celor cinci vocale : *a,e, i, o, u* ; dacă acestea sînt neglijate, cîntărețul este lipsit de una din marile calități – *dicțiunea*.

Evident, sînt și eu de părere că o voce cu un timbru frumos va plăcea totdeauna publicului. Adăugînd însă acestui dar calitatea destul de importantă a unei bune pronunții (a cîntului inteligibil) prin care să exteriorizezi stările sufletești ale personajului, vei captiva mulțimea nu numai cu vocea, ci și prin farmecul cuvîntului. Adevăratul artist trebuie să le îmbine pe amîndouă, altminteri nu rămîne decît „un cîntăreț cu voce frumoasă". Un cîntăreț cu o dicțiune bună nu numai că va fi înțeles, dar va fi auzit din orice parte a sălii teatrului, chiar dacă are o voce cu un volum mai mic.

O bună dicțiune se obține printr-o muncă rațională și perseverentă. La început e bine ca exercițiilor să li se dea o articulație exagerată, accentuînd cuvintele. Toate

acestea bineînțeles, în strînsă legătură cu impostarea vocii, în cazul cînd articulația se face pe sunet.

Recomand ca înainte de a se porni la exerciții de articulație pe sunet, să se facă exerciții de articulație fără sunet, căutîndu-se cuvinte grele de pronunțat chiar în vorbire.

Eu, pentru a ajunge la o bună dicțiune, am folosit următoarele cuvinte ca exercițiu : *Constantinopolitanovicescovici, Prestidigitațiune, familiarizîndu-te, exercițiuni preliminarii* și altele de felul acestora pe care le articulam exagerat efectuînd, în același timp, gimnastica maxilarelor și a limbii.

Cînd socoteam că am făcut suficiente exerciții de articulație fără sunet, treceam la exerciții de articulație pe sunet ; le începeam din octava medie, mergînd cîteva sunete în sus din semiton în semiton. Acestea erau :

Faci ce poți, nu ce vrei
Grecianinov
Clovis
Nu te trudi
Nu-ți însușești

Le cîntam pe fiecare la rînd pe același sunet ; inspiram înaintea fiecărui exercițiu, făcînd atacul primului sunet prin lovitura de glotă moale.

După cum vedeți, în cuvintele de mai sus se găsesc toate vocalele pe care se învață cîntul, însoțite de consoane care ajută la emiterea sunetului.

Un alt exercițiu bun pentru dicțiune și impostarea celor cinci vocale era și cel pe diftongi, toate sunetele fiind emise pe rînd, dintr-o respirație, oprindu-mă puțin pe a doua vocală : *oa, ui, ei.* Acest exercițiu e foarte necesar cîntărețului, deoarece ori de cîte ori cîntă cuvinte care cuprind diftongi, din cauza celei de a doua vocale, ar putea trimite sunetul înapoi.

Fiecare trebuie să-și găsească cuvintele care îl pot ajuta să obțină o bună articulație spre a ajunge la o dicțiune corectă. Încetul cu încetul, fiecare cîntăreț ajunge

să se obișnuiască astfel încît atunci cînd are de cîntat o frază muzicală pronunță corect orice cuvînt și, fără a mai uza de pronunția voit exagerată din timpul exercițiilor, ajunge să cînte clar, așa cum se vorbește.

Grație unei bune dicțiuni, dragi cîntăreți, veți fi scutiți de orice eforturi, veți putea exprima tot ce aveți de exprimat, exteriorizînd cu ușurință stări sufletești diferite, fără ca să mai fiți preocupați de considerațiuni de ordin tehnic-vocal ; în același timp, veți fi înțeleși de cei care vă ascultă. Astfel veți putea face dovada sensibilității voastre de artist și veți trăi rolul printr-o interpretare naturală și convingătoare.

Unui cîntăreț, ca să fie și un bun artist, i se cere, pe lîngă celelalte daruri, să fie înzestrat și cu sensibilitate. Această sensibilitate cu care de fapt te nești, se poate reliefa prin dezvoltarea simțului muzical, educației muzicale. Executarea lucrărilor marilor maeștri, aprofundarea textului, audierea cît mai multor piese muzicale valoroase, viața într-un mediu artistic, citirea de cărți bune, studierea rolului cu un pianist sau cu un profesor bun etc., toate acestea dau posibilitate artistului să-și însușească elementele necesare interpretării unei fraze muzicale cu mult simț.

*

Revenind la deformarea vocalelor, recomand ca în cazul cînd cîntărețul întîlnește un cuvînt pe o acută sau supraacută cu care se sfîrșește o arie, sau care este în mijlocul unei fraze muzicale și l-ar dezavantaja din punct de vedere al emisiunii, în loc să deformeze vocala din cuvîntul respectiv este de preferat să înlocuiască acel cuvînt cu un altul asemănător, în care să existe vocala care convine glasului lui ; desigur, trebuie să țină seama ca, prin înlocuirea cuvîntului, să nu se schimbe sensul frazei.

Această licență și-o poate permite numai în cazuri excepționale, altfel ar însemna să colaboreze cu libretistul.

Un bun artist însă este obligat ca prin studii să învingă toate obstacolele.

Dacă cele cinci vocale nu sînt alterate în vorbire, ele nu pot fi alterate nici în cînt, cu atît mai mult cu cît în pronunțare au rolul cel mai important, lor adăugîndu-li-se apoi consoanele pentru a forma silabele din care sînt alcătuite cuvintele. Vedeți dar că aceleași reguli care se aplică în vorbire se aplică și în cînt și înțelegeți de ce se spune că „se cîntă cum se vorbește".

Pentru a evita deformarea vocalelor se va articula corect, dar nu exagerat, fiecare vocală, deoarece articulația nu influențează de fel mecanismul cîntului.

O perfectă articulație influențează doar deschizătura gurii ; o dată cu schimbarea vocalei, automat se modifică poziția limbii și a maxilarului, fără a influența buna emisiune.

Pentru a demonstra acest lucru să se pronunțe toate vocalele, una după alta, pe același sunet și dintr-o singură respirație, avînd grijă ca sunetele să fie emise pe același fir sonor, adică să fie mereu conduse înainte și nicidecum înapoi (în ceafă). Cu alte cuvinte, o dată cu schimbarea vocalelor să nu intervină acel „prag" despre care vorbim noi cîntăreții atunci cînd facem schimbări de vocale.

Trebuie să se țină seama ca atunci cînd poziția corpului sau a capului se schimbă (prin mișcările pe care le face cîntărețul pe scenă), pronunția să nu sufere.

Spun aceasta, pentru că sînt cîntăreți care nu pot cînta decît în anumite poziții și din această cauză jocul lor scenic este lipsit de adevăr și uneori chiar ridicol. Cîntărețul trebuie să știe să cînte comod, indiferent de poziția în care se găsește pe scenă (în picioare, în genunchi, culcat etc.) așa cum poate vorbi în orice poziție s-ar afla.

În sprijinul unei bune pronunțări, este necesar să se facă în prealabil exerciții de rostire clară a sunetelor, spre a obține o cît mai perfectă rezonanță ; în cînt, vocalele se pronunță cu un timbru mai închis decît în vorbirea curentă, iar deschizătura gurii, fiind ceva mai mare decît în vorbire, și vocala cîntată este mai rotundă.

Aceste constatări constituie un principiu pedagogic care se aplică numai elevilor începători. Artiștii de profesie care cred că au libertatea de a deforma vocalele, după buna lor plăcere, o fac numai atunci cînd au defecte de pronunție.

Nu este de loc plăcut pentru urechea publicului să audă în loc de *sînt visuri, soant vesuri ;* în loc de *iubita mea, iubeta mea ;* în loc de *nu te trudi, noa te trodi* etc.

Așadar, o bună pronunție în cînt depinde numai de emisiunea corectă a sunetelor în exercițiile de impostare a vocii și de grija fiecărui cîntăreț de a nu deforma vocalele ; pentru aceasta, poziția limbii nu trebuie schimbată din locul în care se găsea la începutul formării vocalei.

Consoanele pronunțate corect ajută emisiunii vocale, corectînd unele defecte de emisiune.

Corectarea defectelor se poate face prin muncă și perseverență ; educarea mimicii cîntărețului în fața oglinzii, pronunțînd cuvintele către imaginea din oglindă și controlînd articulația după mișcările gurii, este un bun exercițiu de control.

Observarea cuvintelor cîntate, avînd o pronunție și articulație bună, permite înțelegerea frazei muzicale mult mai ușor, mai ales atunci cînd artistul trebuie să cînte cu spatele la public ; în asemenea situații articulația este de mare ajutor sonorității sunetului.

Cum de obicei exercițiile ca și studierea rolului se fac în cameră, este de preferat ca după însușirea rolului să se studieze pronunția corectă a frazelor într-o sală mai mare, pentru a preîntîmpina eventualele insuficiențe de sonoritate din timpul spectacolului cînd artistul cîntă acompaniat de orchestră (acompaniament mai amplu decît al pianului cu care în mod obișnuit artistul își studiază rolul).

Nimic nu este mai de temut decît oboseala vocii care apare în timpul cîntului în teatru, ca urmare a unei proaste articulații ; buna și îngrijita articulație menține

și conduce emisiunea vocală fiziologică, emisiune ce are un rol fundamental în teatrul cîntat.

Pentru a-și da seama că elevul a ajuns la o bună dicțiune și pentru a constata dacă vocea elevului degajă vreo sonoritate defectuoasă în sala teatrului, profesorul bun și conștiincios trebuie să asiste la toate repetițiile pe care elevul le face cu orchestra. Eu însumi am auzit voci care în cameră impresionau prin intensitate și sonoritate, iar în teatru nu erau pătrunzătoare (nu treceau rampa) ; acești artiști, în loc să cînte concentrat, împrăștiau sunetul. A „concentra" sunetul nu înseamnă a-l „strînge" în mod defectuos ajungînd la „gîtuirea" lui, ci a-l aduna pe firul sonor de aer despre care am pomenit, fir care dezvoltă intensitatea sunetului prin buna respirație a cîntărețului.

★

Numai după însușirea temeinică a celor de mai sus, cîntărețul se poate gîndi la *interpretarea propriu-zisă, la stil, la culoarea vocală,* adică la elementele care întregesc din punct de vedere artistic valoarea sonorităților unei fraze muzicale.

Stilul este ilustrat de compozitor printr-un ansamblu de detalii care dă muzicii expresia personalității sale, caracteristica epocii, a țării în care a fost compusă.

La rîndul său, *coloritul vocal* completează atributele frazei muzicale prin *calitatea pe care o are cîntărețul de a se servi, în interpretare, de diferitele inflexiuni cînd sobre, cînd vioaie, cînd monotone* etc.

Coloritul vocal exprimă starea de spirit pe care compozitorul a vrut s-o transmită, ca și sentimentul predominant al lucrării. Așadar, numai cînd un cîntăreț posedă o articulație și o pronunție perfectă, se poate spune că este preocupat de declamația lirică, și cîntă cu *expresie și inteligență.*

Declamația lirică, alături de vocalize și de fraza muzicală, completează studiile de pură tehnică vocală și face parte din fundamentele artei cîntului.

Deși *vocalizarea* (studiul vocalelor) începe imediat după dobîndirea unei respirații corecte, bunele sale rezultate se fac simțite abia după ce vocea a obținut acea suplețe care creează multiple posibilități în interpretare.

A face o vocaliză înseamnă a emite un șir întreg de note pe o singură vocală, cu o rapiditate oarecare, note care pot fi grupate în : arpegii, game diatonice (în urcare sau în coborîre), legate sau în staccato, note filate, triluri etc.

Desigur că nu toți cîntăreții au nevoie de triluri dar, indiferent că le utilizează sau nu, fiecare trebuie să caute să și le însușească, deoarece ele dau suplețe glasului.

Deși în general exercițiile de suplețe vocală sînt folosite de vocile lejere – soprane lejere, tenori lejeri etc. – ele sînt utile și celorlalți cîntăreți care trebuie să frazeze și să nuanțeze cu gust pentru a da cîntului lor expresie și pentru a putea pătrunde în inima auditorilor.

În afară de aceasta, un cîntăreț nu trebuie să minimalizeze nici un fel de manifestare artistică. El trebuie să abordeze întreaga varietate de roluri aparținînd repertoriului vocii sale, extinzîndu-și activitatea prin concerte sau cîntînd chiar și roluri de operetă cărora trebuie să le corespundă.

Artistul-cîntăreț cu o voce gravă, care și-a exersat suplețea glasului, cîntă cu ușurință un oratoriu de Haendel sau de Bach, o operă de Mozart, Rossini, Verdi și chiar aria lui Wotan *Rămas bun* din opera Walkiria (deși e scrisă pentru bariton, am cîntat-o și eu în concerte).

Cîntărețul trebuie să fie pregătit pentru orice fel de repertoriu : operă, concerte, recitaluri etc. Numai răspunzînd tuturor exigențelor cîntului, el poate să se afirme și să-și pună în valoare calitățile sale vocale.

★

O partitură muzicală este formată din zeci de fraze muzicale care nu trebuie cîntate automat, ci într-o formă

omogenă justă, căutînd ca prin executarea fiecăreia din ele să punem în valoare contururile şi nuanţele întregii partituri, respectînd punctuaţia prin opriri mai mari sau mai mici şi accentuînd sentimentele exprimate de muzică.

A executa deci o frază muzicală nu înseamnă numai a executa întocmai toate sunetele ce o alcătuiesc, ci şi a o interpreta.

Frazele muzicale trebuie să fie totdeauna distincte, dar legate între ele, fără să se piardă din vedere concepţia generală a compoziţiei, ajungîndu-se astfel la un complex omogen.

De aceea, o compoziţie trebuie analizată bine de tot înainte de a fi executată. Cunoscîndu-i conţinutul, frazele şi toate efectele de sonoritate, relaţiile dintre muzică şi sensul cuvintelor, cîntăreţul se identifică cu sentimentul compozitorului şi cu ideea pe care acesta vrea să o redea.

Numai după ce şi-a însuşit toate acestea, artistul îşi poate pune în valoare personalitatea sa.

Chiar în recitative, acele simple declamaţii lirice în care primează accentul cuvîntului, cîntăreţul trebuie să dea vocii inflexiunile unei recitări cu o expresie şi o intonaţie muzicală determinată.

Recitativul este de două feluri : *în măsură* şi *liber* sau *secco*.

Adevăratul recitativ este cel în măsură, care are un caracter melodic şi alternează cu acompaniamentul orchestral. În el toate notele trebuie să fie juste şi bine intonate, spre deosebire de cel *secco* al cărui acompaniament este cu acorduri de pian şi care se cîntă liber, trecîndu-se uneori peste valorile notelor.

Recitativul *secco* se cîntă mai mult sau mai puţin ritmat, după expresia şi puterea cuvintelor şi a situaţiilor. Silabisirile trebuie să fie distincte, precise şi cu o accentuare perfectă. Acest gen de recitativ se foloseşte mult în operele comice, operete şi vodeviluri.

În opera *seria* cum ar fi *Boris Godunov, Freischütz* etc. este folosit *recitativul în măsură,* cu respectarea valorii

notelor indicate în partitură. Iată deci, cum toate calităţile dobîndite prin studiul vocalizelor şi al frazei muzicale îşi găsesc întrebuinţare în declamaţia lirică.

Dacă au fost studiate la început în mod raţional, toate acestea slujesc artistului în cadrul interpretării spre a-şi exprima gîndurile cele mai profunde, cele mai delicate, sentimentele cele mai aprinse.

Este un lucru bine cunoscut că declamaţia lirică trebuie întotdeauna să fie inspirată de inteligenţă, singura care poate indica interpretului expresia pe care trebuie să o dea melodiei. La ce serveşte plăcerea de a cînta, dacă nu ai facultatea de a reda prin cînt tot ceea ce a gîndit şi simţit compozitorul ?

Dacă artistului îi lipseşte inteligenţa el va avea o declamaţie defectuoasă, nefirească.

În cazul cînd din interpretarea unei fraze muzicale nu reiese sentimentul dorit de compozitor, atunci cîntul nu corespunde exigenţelor artei.

★

Am spus că şcoala cîntului se bazează pe perfecta exprimare şi sonorizare a vocalelor, după care cîntăreţul trebuie să înveţe să-şi moduleze vocea cu uşurinţă pe toată întinderea ei, dînd sunetelor intensitatea necesară de la *piano* la *forte* şi viceversa. În interpretare, perfecta exprimare şi sonorizare a vocalelor, alături de impostaţie, dau posibilitatea de a se cînta în mezza-voce, deoarece şi prin aceasta se exprimă unele stări sufleteşti.

A cînta numai *forte,* oricare ar fi sentimentul exprimat, nu înseamnă că se cîntă cu „expresie", ci dovedeşte că metoda după care a învăţat artistul e imperfectă.

Cu inflexiunile vocii şi modificările timbrului, cu sunete deschise sau închise vom obţine toate gradaţiile de intensitate pentru exprimarea pasiunii, durerii, entuziasmului, mîniei, veseliei etc.

Accentuările şi coloritul sunetului, încetinirea sau grăbirea ritmului din timpul executării unei melodii, sînt toate bazate pe riguroase reguli şi nu pot ceda capriciilor cîntăreţului.

Cadențele și ornamentele pe care le face un cîntăreț într-o piesă muzicală pot fi de asemeni expresive, dacă sînt supuse legilor armoniei și caracterului melodiei executate.

Desigur că se va avea grijă totdeauna ca gîndirea muzicală să fie clară. Ritmul este foarte necesar spre a o face înțeleasă.

Pentru dobîndirea tuturor calităților cerute de declamația lirică, așa cum am mai recomandat, artistul trebuie să încerce încontinuu să se cultive, dobîndind o bogată cultură generală și muzicală.

Rolul unui cîntăreț este de a transmite publicului, prin muzica și textul pe care le interpretează, stările sufletești ale personajului în modul cel mai veridic.

Cea mai mare greșeală pe care o poate comite un cîntăreț înzestrat cu o voce frumoasă este aceea de a crede că aceasta îi este suficient ; punînd în valoare numai strălucirea și farmecul vocii el se va adresa în acest mod urechii spectatorului, nereușind să pătrundă, cu ajutorul cuvintelor, în sufletul lui.

A împrumuta personajului stările tale sufletești în loc de a ți le însuși pe ale lui, trăindu-le, te poate face de multe ori ridicol.

Un exemplu concludent în acest sens ni-l dă Șaliapin în cartea lui *Ma vie* (Viața mea).

La un spectacol cu opera *Paiațe,* interpretul lui Canio a terminat marea arie *Ridi pagliaccio* în hohote de plîns ; în loc să impresioneze publicul cum s-ar fi cuvenit, a produs ilaritate. Șaliapin, ducîndu-se imediat la el în cabină și găsindu-l pe tenor plîngînd în continuare, l-a întrebat : „Dumneata ești bolnav, de ce plîngi ?" „Nu, nu sînt bolnav – îi răspunse tenorul – dar trăiesc atît de intens rolul, încît nu-mi pot opri lacrimile..."

Contrariat, marele cîntăreț i-a atras atenția că a plîns în scenă cu propriile sale lacrimi, nu cu ale lui Canio, și în loc să se contopească cu personajul, a produs ilaritate.

Așadar, artistul-cîntăreț trebuie să se dezbrace de înfățișarea sa fizică și morală și să se îmbrace în „haina" și sentimentele personajului pe care-l întruchipează. Aceasta înseamnă, în cîteva cuvinte, interpretarea sau trăirea rolului.

Pentru desăvîrșirea interpretării, artistul liric mai are nevoie, pe lîngă studiul mecanismului vocal, să studieze armonia, acustica, istoria muzicii, să cunoască și un instrument muzical, de preferință pianul.

Cel care se dedică cîntului trebuie să cunoască creația marilor poeți ai lumii și chiar diversele forme ale poeziei și metricii.

Compozitorul german Schumann spunea că „un cîntăreț trebuie să-și tempereze severitatea studiilor prin lectura marilor poeți și muzicieni".

În felul acesta, viitorul cîntăreț poate să ajungă să înțeleagă în adîncime o gîndire muzicală și s-o interpreteze prin logica creației sale personale.

Trăirea rolului la un artist liric, așa cum am amintit, mai este în funcție însă și de arta de a ști cum să coloreze sunetele ; ele trebuie emise deci în raport cu înțelesul cuvîntului pe care-l cîntă, altminteri oricît de frumoasă ar fi vocea cîntărețului, jocul său scenic poate deveni convențional și monoton.

Interpretarea rolurilor de către artistul de operă e totuși diferită de aceea a actorului de dramă, deși același legi conduc atît teatrul liric cît și cel vorbit.

În teatrul vorbit actorul, nefiind îngrădit de rigori de timp ca artistul de operă, exprimă sentimentele personajului după talentul cu care este înzestrat ; el poate începe fraza după pauza pe care o socotește el că este necesară jocului său, pe cînd în teatrul de operă, frazele au cuvinte care se repetă de mai multe ori și sînt scrise pe diverse valori de note care se emit în cadrul unei măsuri ce variază după tempoul menționat în partitură : *Andante, Adagio, Presto* etc. Astfel, artistul liric exprimă toată gama sentimentelor omenești numai prin puterea de expresie pe care o dă sunetelor și prin nuanțările pe care le face ;

el trebuie să-și coordoneze totodată gesturile și respirația după tempoul în care sînt scrise frazele respective.

Teatrul liric fiind, după însăși denumirea sa, teatrul cîntat, cere în primul rînd cîntărețului o perfectă sonoritate a vocii, pe cînd în teatrul vorbit, un joc de scenă remarcabil poate înlocui lipsa unei perfecte sonorități vocale a actorului.

De asemenea, o intonație mai puțin reușită a actorului de dramă nu supără urechile auditoriului, pe cînd un sunet fals al artistului de operă este penibil.

În teatrul vorbit, actorul poate face față rolului chiar dacă nu este „în voce" pe cînd în teatrul de operă, dacă artistul este puțin indispus vocal, trebuie să fie neapărat înlocuit.

Un „lapsus" al actorului de dramă poate fi înlocuit pe moment cu un cuvînt asemănător exceptînd piesele în versuri, pe cînd un „lapsus" al cîntărețului, din cauza frazei muzicale care se desfășoară corespunzător valurilor de note încadrate în măsură, îl poate împiedica să-și continue cîntul.

Îmi aduc aminte cum, din cauza unui lapsus pe care l-am avut odată, a trebuit să renunț de a mai cînta la un concert bucata programată.

La toate concertele mele, bazîndu-mă pe memorie, apăream în scenă fără ca să am în mînă textul. În anul 1917, la un concert dat în orașul Roman, memoria mea însă m-a trădat, astfel încît în balada *Cei doi grenadieri* de Schumann, am încurcat versurile și în loc de fraza :

Aici aflară ei tristele știri

m-am trezit cîntînd :

Atunci plîns amarnic i-a năpădit.

Bineînțeles că această fază face parte tot din textul bucății, dar nu se potrivea valorilor de note pe care le aveam de cîntat în clipa aceea.

Dîndu-mi seama de eroare, m-am oprit cerînd scuze publicului și cu încredere, făcînd semn pianistului, am reluat bucata de la început. Dar... exact în același loc m-am poticnit făcînd aceeași eroare. Neavînd textul

scris și dîndu-mi seama că eroarea s-ar putea repeta chiar dacă aș relua balada a treia oară, am cerut scuze publicului plecînd jenat în cabină.

De atunci, deși cîntam numai din memorie orice bucată de concert, aveam grijă ca în seara concertului să nu-mi lipsească textul respectiv.

Acesta a fost de altfel singurul „lapsus" din toată cariera mea.

Repertoriul teatrului de proză fiind mult mai bogat decît cel al teatrului de operă, actorul are la îndemînă deci și roluri potrivite fiecărei vîrste, pe cînd în operă, unde cîntul se bazează pe o perfectă respirație și unde majoritatea rolurilor sînt scrise strict pentru registrul vocal al fiecărui cîntăreț, artistul în vîrstă numai în cazul cînd mai corespunde din punct de vedere vocal își poate continua activitatea ; un bun machiaj poate retuşa anumite trăsături imprimate de vîrstă.

În general însă, fiind obligat de a interpreta prin sunete cîntate perfect numai roluri corespunzătoare fizicului și registrului său vocal, cîntărețul trebuie să se retragă mai devreme din carieră decît actorul de teatru care, atîta timp cît este sănătos și cît memoria sa este intactă, poate activa pînă la adînci bătrînețe.

★

Artistul de operă trebuie să aibă un organ vocal suplu, sănătos, un corp armonios și plin de viață pentru a putea aborda orice gen de interpretare și pentru a putea reda gesturile fizice ale personajului interpretat.

Teatrul muzical vechi nu cerea chiar atît de mult cîntărețului. Totul se concentra mai ales asupra valorii vocale, a decorurilor, a costumelor, sau coafurilor extravagante ; în operele de Monteverdi, Rameau etc., primă muzica, interpretarea fiind pe ultimul plan.

Lipsa de preocupări pentru interpretare, în trecutul teatrului liric, o ilustrează cîntăreții-castrați, de care amintesc în decursul acestei lucrări.

Aceștia nu se îngrijeau de loc de jocul de scenă, nici chiar prezența celorlalți parteneri ai lor nu-i interesa.

Ei aveau doar grija supleței organului lor vocal pentru a putea cînta cu ușurință nu numai toate virtuozitățile vocale înscrise în partitură de compozitor, ci chiar și cadențele și agilitățile inventate de ei și impuse compozitorilor.

Obiceiul barbar de a castra copii mici cu glas frumos, spre a face din ei la maturitate cîntăreți cu voci frumoase femeiești, se datorează faptului că pontificii nu admiteau cîntăreți-femei în biserică. Iar cînd papa Clement al XII a oprit femeile să cînte în teatrele din Roma, castrații le-au luat locul, făcînd pe primadonele. Prin castrare, organul vocal căpăta o extensie vocală aproape dublă și o înfrumusețare a timbrului.

„Sopranii" sau „muzicii", cum se mai numeau acești cîntăreți-castrați, dominau întreaga artă a cîntului din Italia acelor timpuri, atingînd însă culmi de perfecțiune ce nouă nu ne sînt cunoscute astăzi. Ei cereau „autorilor" ca rolurile să le fie totdeauna „simpatice", corijînd de cele mai multe ori atît pe compozitor cît și pe libretiști, silindu-i să scrie numai după poftele lor. Frumusețea cîntului era atunci unica grijă artistică.

Despre „adevărul dramatic" nu exista nici o preocupare. „Sopranul" apărea în scenă îmbrăcat în rochie, în chip de *prima donna,* urmat de cîte un paj ; de îndată ce-și termina „aria", rămînea în scenă mîncînd portocale sau bînd vin, fără să asculte replicele partenerilor săi și fără să-l intereseze desfășurarea acțiunii.

Din punct de vedere vocal însă, castrații erau cîntăreți incomparabili. Ei au fixat în istorie epoca de glorie a *bel canto*-ului, nimicind în schimb ultima și cea mai mică idee de interpretare scenică.

Cei care au reabilitat ideea interpretării, au îmbinat gîndirea cu muzica și au realizat veritabila interpretare muzicală și artistică, au fost compozitorii secolului XVIII și XIX : Gluck, Mozart, Rossini, Weber, Musorgski, Wagner, Rimski-Korsakov, Verdi etc.

Aceștia, dîndu-și seama de rigiditatea în care erau încătușate gesturile artiștilor și de imposibilitatea realizării

unei interpretări juste, s-au preocupat în mod special de problema gesturilor și a expresiei, căutînd ca în compozițiile lor să îmbine gesturile cu muzica și să marcheze prin măsură și ritm mișcările și formele de interpretare necesare eroilor lor.

★

Am spus că teatrul liric și teatrul vorbit se conduc după aceleași legi. Deci, pentru a da viață rolului și a reda în scenă intențiile compozitorului, un cîntăreț trebuie să ia parte la acțiunea operei tot timpul cît stă în scenă. Aceasta însă nu înseamnă că trebuie să abuzeze de gesturi diferite, crezînd că numai astfel poate atrage atenția publicului asupra lui. De multe ori numai printr-o singură privire, sau pur și simplu chiar prin tăcere, poate să redea starea de spirit sau atmosfera în care se desfășoară acțiunea.

Vă puteți închipui cît de puțin artistic și chiar cît de ridicol ar fi un artist care stă în scenă și nu cîntă, gesticulînd mereu spre a fi băgat în seamă de public, în timp ce primul solist execută o arie a cărei interpretare este importantă ? ! Asemenea manifestări denotă lipsă de disciplină în scenă și în același timp lipsă de respect pentru munca celui care are responsabilitatea unui rol.

Am avut destule ocazii să văd artiști care vrînd să demonstreze că „știu să joace chiar și pauzele" se plimbau agitați prin spatele colegilor care cîntau, făcînd gesturi nepotrivite, trăgîndu-se de păr, dînd din mîini fără rost etc. Toate acestea stîrneau rîsul spectatorilor și deranjau interpretarea celorlalți cîntăreți.

Gîndul stăpînirii gesturilor nu trebuie să părăsească pe nici un artist atîta timp cît se află în scenă.

Primele întrebări pe care și le va pune viitorul interpret se succed vertiginos :

Cine este personajul, – e un tip comic sau unul serios ? Care sînt relațiile lui cu celelalte personaje ? Ce trebuie să scoată în evidență prin ridicolul sau seriozitatea pe care o exprimă ?

În ce epocă sîntem ?

Care erau obiceiurile timpului ? etc.

Ca să interpreteze pe *Lohengrin,* artistul trebuie mai întîi să știe cine este Lohengrin, de unde vine și pentru ce vine condus de o lebădă și nu de un „cîine"... lup.

Dacă artistul nu cunoaște subtilitățile textului și rolul personajului, dacă cultura sa nu-i pune la îndemînă cunoștințe suficiente, regizorul este obligat să-i explice și să-i exemplifice prin toate mijloacele posibile cele mai mici amănunte cu privire la interpretare.

Cum ar putea reda un cîntăreț pe Hans Sachs, dacă nu ar ști cine a fost acesta și dacă nu ar avea talentul de a ilustra, prin jocul său, delicata sensibilitate a talentatului cizmar-poet care renunță la afecțiunea sa discretă pentru Eva în favoarea lui Walter Stolzing ?

Rolul regizorului a fost și este totdeauna de mare importanță într-un spectacol. Cînd am intrat în operă eram un artist oarecum format. Aveam cîțiva ani de activitate în operetă și operă comică, unde dacă nu erai înzestrat cu talent, nu aveai ce căuta, deoarece regizorul era inexistent în acea vreme la operetă. Fiecare artist deci își compunea rolurile după mijloacele artistice de care dispunea, mijloace ce trebuia să fie dintre cele mai bune pentru a reda veridic personajele din piesele pe care le cîntam.

Începîndu-mi activitatea de operă aș fi putut deci să-mi compun și singur rolurile, dar am găsit de cuviință că nu trebuie să nesocotesc îndrumările regizorilor cu care lucram. Îmi dădeam seama că puteam învăța destule lucruri bune de la ei.

Condus de instinctul meu artistic destul de dezvoltat și citind totdeauna tot ce găseam scris despre rolul sau opera pe care trebuia s-o pregătesc, alături de cele învățate și văzute de la alții, am reușit, în scurt timp, să-mi creez singur „tipul" pe care aveam să-l interpretez.

Așa se face că fiecare interpretare a mea se deosebea de la rol la rol și așa se face că nu eram eu, de pildă, în rolul lui Don Basilio, ci era chiar personajul Don Basilio din opera lui Rossini.

Pe lîngă acestea, în atîția ani de activitate am cîntat zeci de roluri diferite, urmărind cu atenție și plăcere modul de a lucra al regizorilor cu care am colaborat, însușindu-mi astfel tehnica regiei. Ulterior, pasionat de regia de scenă, mi-au fost încredințate cîteva opere ca să le pun în scenă ; cu această ocazie am montat cîteva premiere cu tineri cîntăreți începători (pînă atunci tineretul nu era utilizat în premiere) ; aceștia, prin tinerețea jocului lor, prin entuziasmul cu care lucrau și prin plăcerea cu care se supuneau indicațiilor mele, m-au ajutat să creez multă mișcare și vioiciune pe scenă.

Deoarece văzusem în trecut destule opere în care cîntăreții erau împovărați de gesturi inutile, am căutat să întrebuințez în munca mea mijloacele cele mai simple și mai ușoare, pentru ca jocul lor să fie natural și viu.

Studiind cu atenție textul și muzica operei pe care o regizam, începeam lucrul evitînd, prin interpretarea pe care o ceream artiștilor, să-i împovărez cu gesturi nepotrivite, știind din experiența mea și a altora că gesturile nesincere impiedică actorul să trăiască real personajul.

Cînd faci regie și ai răspunderea unui spectacol, lucrezi cu tot felul de artiști : unii tineri și talentați, alții cu mai puțină încredere în posibilitățile lor, alții mai puțin dotați, alții stîngaci, iar alții formați, cu multă experiență scenică.

Regizorul trebuie să țină seama de fiecare din aceste categorii de artiști, procedînd cu multă răbdare și tact. În special celor stîngaci în scenă el trebuie să le dea o atenție deosebită, făcîndu-i să înțeleagă sensul fiecărui gest. Cînd spun aceasta nu mă refer numai la mișcarea mîinilor sau a corpului, mă refer și la mișcările figurii, expresia ochilor etc., pe care se bazează jocul scenic. Artistului stîngaci, e bine să i se arate și gesturile care-l avantajează și cele care nu-l avantajează. Regizorul va trebui să țină seama și de posibilitățile fiecărui interpret în parte, urmărind ca gestica artistului să se acorde cu fizicul, cu sensibilitatea lui, cu temperamentul (care în

unele roluri trebuie înfrînat sau evidențiat, după cum cere personajul).

Unul dintre marii cîntăreți ai operei noastre, basul George Folescu, la începutul carierei sale – pe vremea cînd cînta cu mine în *Fîntîna Blanduziei* (1910) – era oarecum stîngaci în scenă, deși nu era un actor lipsit de talent. Grație marilor lui calități vocale, precum și datorită faptului că regizorii Constantin Pavel și Adalbert Marcovschi s-au ocupat cu multă atenție de el, a început să se facă simțit și talentul său înnăscut. Mai tîrziu, Folescu, lucrînd rolul lui Boris Godunov cu Sigismund Zaleschi, și-a dezvăluit întreaga gamă a posibilităților sale interpretative și vocale.

Ocazia de a regiza cele cîteva opere cu elemente tinere mi-a prilejuit să constat cu satisfacție că mulți artiști tineri, după colaborarea noastră de atunci, au dovedit și în alte opere frumoasele lor însușiri scenice.

Lucram cu ei într-o atmosferă de prietenie care dă totdeauna cele mai bune rezultate în asemenea ocazii, toți deopotrivă fiind dornici de a se afirma. După ce le făceam analiza piesei în care urmau să joace, explicîndu-le rostul fiecărui personaj, începeam repetițiile de scenă, dînd frîu liber personalității fiecăruia, pentru a-mi da seama de posibilitățile pe care le aveau la îndemînă și de modul cum au înțeles rolul.

Procedeul acesta le dădea elan și încredere în forțele lor. Cei dotați cu talent se arătau din ce în ce mai demni de încrederea pe care le-o acordam, iar cei stîngaci se ambiționau să nu rămînă mai prejos decît colegii lor ; toți erau numai ochi și urechi ca să nu scape vreun amănunt.

Ținînd seama de temperamentul, de sensibilitatea și fizicul lor, colaboram cu ei strîns pînă pătrundeam în ființa lor intimă, în adîncul căreia căutam gestul cel mai potrivit lui și care să-l ajute la interpretarea rolului.

Pentru cei mai puțin înzestrați mergeam pînă acolo, încît jucam eu rolul lor. Interpretînd alături de ei, le demonstram de atîtea ori ceea ce trebuia să facă, pînă

cînd constatam că fiecare și-a însușit rolul. În acest fel, cînd ajungeau să cînte spectacolul, apăreau ca artiști cu îndelungată experiență scenică.

Astăzi un spectacol de operă este pregătit cu toate compartimentele. Se fac ședințe de analize cu soliștii, corul, orchestra, corpul tehnic etc., pentru înțelegerea libretului și a partiturii muzicale. Eu le consider foarte folositoare, căci cunoașterea psihologiei personajelor este foarte necesară oricărui interpret.

Durata repetițiilor unui spectacol se calculează după cum cere opera respectivă.

Acest mod de a se pregăti un spectacol este un bun prilej de acomodare al artiștilor cu atmosfera operei în care cîntă.

Munca, atît de bine organizată în teatrul nostru de operă, se face numai cu scopul de a dezvolta și pregăti talentele tinere și de a pune în valoare meritele tuturor celorlalte elemente ale primului nostru teatru, a cărui valoare educativă nu trebuie să fie diminuată de nici un spectacol slab.

★

Socotesc că în teatrul liric, nimeni altul nu poate înțelege mai bine sufletul cîntărețului decît regizorul care a fost cîndva cîntăreț. El va ști mai bine ca oricine că artistul-cîntăreț nu trebuie extenuat la repetiții. Pentru aceasta, regizorul nu trebuie să se dezică de la o repetiție la alta schimbînd jocul scenic după inspirația momentului. El trebuie să aibă de la început o precisă viziune de ansamblu a spectacolului.

Se poate întîmpla ca pe parcurs să-i vină idei noi care să îmbogățească interpretarea ; aceasta este însă cu totul altceva decît schimbarea jocului de scenă de la o zi la alta, care derutează și mai ales obosește artistul.

Prezența regizorului în culise, în seara spectacolului, este de asemeni imperios necesară pentru a menține, între el și artiști, legătura stabilită la repetiții.

Devenind regizor la opera noastră, Sigismund Zaleschi, marele interpret al lui Boris Godunov, avea obiceiul să

se amestece printre coriști, costumat și machiat. Prezența lui pe scenă în timpul spectacolului ușura trecerea de la atmosfera de repetiție la aceea de spectacol și imprima mai multă siguranță soliștilor și coriștilor, menținînd totodată și cordialitatea realizată în timpul repetițiilor.

Regizorul, care știe ce înseamnă o voce, va ține seama totdeauna deci ca respirația artistului să nu fie obosită de un joc de scenă prea încărcat, deoarece stările sufletești ale personajului, așa cum am amintit, se exprimă, în primul rînd, prin voce și apoi prin gesturi și mișcare.

Cîteva gesturi și cîțiva pași, făcuți cu multă chibzuință, vor fi suficienți pentru a caracteriza un personaj și pentru a reda atmosfera unei piese. Dacă va fi silit să urce sau să coboare, dacă va fi obligat să facă excese de mișcări sau de gesturi înaintea unei arii sau unui duet, cîntărețul nu va avea o reușită vocală completă, iar din punct de vedere vizual, va obosi spectatorii.

Am văzut multe interpretări rigide din cauză că artistul era obsedat de o arie sau de un duet pe care nu le-ar putea executa cum trebuie din cauza mișcărilor prea multe pe care trebuia să le facă în scenă.

Poziția în care sînt așezați interpreții în timpul executării unui duet este de asemeni un fapt demn de reținut de regizor ; dacă aceștia vor executa duetul într-un loc nefavorabil, vor cînta stînjeniți, iar gîndul că ar putea greși un pas, îi dezorientează. Dacă prin plasamentul lor se vor incomoda reciproc, vor fi stîngaci și nenaturali în interpretare, lăsînd o impresie neplăcută.

În afară de aceasta, în cazul în care cîntărețul are de cîntat într-o scenă al cărui decor este descoperit, cum ar fi o piață sau o pădure, și este așezat prea mult în fundul scenei, sonoritățile vocale, oricît de perfecte ar fi, pot fi furate și împrăștiate în culise. În astfel de cazuri, publicul desigur că va auzi mai bine orchestra, care este mai aproape de el, decît vocea cîntărețului din fundul scenei.

Măiestria dirijorului și a regizorului poate îndrepta deci defectele unei audiții prin așezarea cît mai favorabilă a cîntăreților. Aceasta nu înseamnă că artiștii, spre

a fi bine auziți, trebuie să fie așezați chiar la marginea rampei, ca și cînd ar cînta un concert.

Din propria mea experiență pot să-mi dau foarte bine seama că artistul este destul de emoționat înainte de a intra în scenă. Dacă este cumva obsedat și de ideea că în timpul cîntului este așezat într-un loc nefavorabil, atunci emoția îi va fi cu atît mai mare.

De aceea, după părerea mea, regizorii ar putea face și unele concesii, dacă acestea nu știrbesc linia regiei întregului spectacol, abătîndu-se uneori de la concepția lor regizorală și venind în ajutorul cîntărețului pentru ca el să-și poată desfășura liber calitățile vocale.

Cîntînd sub regiile altora și chiar în cele ale mele, nu am avut alt principiu în interpretare decît realismul ; totdeauna am căutat modul simplu, convingător și real în interpretarea fiecărui rol.

La realizarea acestei concepții au contribuit mult și regizorii cu care am lucrat urmărind jocul meu fără a-mi impune gesturi nepotrivite, mișcări sau poziții nenaturale care m-ar fi stînjenit.

Referitor la aceasta, pomenesc în capitolul „Tracul" de spectacolele cîntate la Cluj unde am întîlnit o serie de inovații regizorale ce mi-au dat mult de lucru și cu care nu puteam fi de acord.

Acolo, printre altele, în actul II din opera *Bărbierul din Sevilla*, tînăra Rosina, în loc să cînte primele măsuri din cunoscuta cavatină privind afară prin fereastră sau stînd gînditoare în fața mesei de scris, cîntă plimbîndu-se prin scenă într-o continuă agitație cu o colivie în mînă (în colivie se vedea o păsărică împăiată).

Or, se știe că Rosina în această scenă este încă sub impresia declarațiilor făcute cu cîteva clipe înainte de contele Almaviva care i-a cîntat o serenadă sub fereastră. Ea e fericită, visătoare, drăgălașă.

Deci, în primele măsuri, Rosina trebuie să exteriorizeze, prin cîntul ei, starea sufletească în care se află în acele momente. Cînd ești îndrăgostit, ești vesel, contempli, visezi, vorbești cu tine însuți... În nici un caz nu te agiți

nervos de la un capăt la altul al camerei, oricît de tînăr și de îndrăgostit ai fi. De ce se agita Rosina cu colivia în mînă, nici azi nu-mi dau seama !?

Totdeauna un personaj, redat prin expresivitatea cîntului și prin mobilitatea feței, va impresiona mai mult auditoriul decît cel redat prin plimbări agitate pe scenă. Prea multă agitație obosește și pe actor și pe spectator.

În scena „din piață" a operei *Faust* de Gounod, în momentul cînd Mefisto este înspăimîntat de nenumăratele cruci ce sînt îndreptate spre el de mulțime, toți interpreții lui Mefisto se convulsionau, făcînd fel de fel de gesturi și grimase. Sigismund Zaleschi (cîntînd pentru prima oară la noi în țară în rolul lui Mefisto în anul 1924) a demonstrat că se pot obține efecte scenice reale și printr-un joc sobru, interiorizat. Zaleschi sta tot timpul cu ochii la crucile amenințătoare, exprimînd groaza prin mobilitatea figurii, prin mișcarea mîinilor care, fixate pe spadă, tremurau o dată cu ea. Astfel, prin puține gesturi sugera exact ceea ce vechea interpretare nu putuse reda. De atunci, rolul lui Mefisto a fost jucat așa cum îl crease Zaleschi.

Puținele elemente discutate aci despre punerea în scenă în cadrul teatrului liric – căci sînt încă destule – sînt pornite din experiența unui artist care s-a izbit de ele la tot pasul. De aceea îmi permit să întregesc ideea că fiecare regizor, cu concepția și cu vederile sale, nu trebuie să rămînă numai la ceea ce a învățat și la ceea ce predecesorii săi au făcut, ci trebuie să inoveze, să împrospăteze spectacolele cu elemente noi care pot servi piesa, ținînd seama – cum am mai spus – și de posibilitățile fiecărui artist, căci nu toți artiștii sînt dotați dintru început cu talent scenic.

De aceea, obligația de a avea răbdare este una din îndatoririle regizorului și dirijorului.

Cu înțelegere și bunăvoință, îndepărtînd orice patimă, ei vor putea ușor forma un artist începător, îndrumîndu-l pe calea cea bună. Ei pot înțelege cel mai bine că nu poate fi durere mai mare pentru un artist, decît aceea

de a-l face să renunțe la o profesie pentru care s-a dedicat cu trup și suflet.

În trecut, cînd nu exista un teatru stabil pentru cîntăreți, în care să se instruiască spre a deveni și buni artiști, se spunea că spectacolele de operă sînt „concerte date în costume" ; se făceau asemenea afirmații întrucît interpretarea și jocul scenic erau aproape inexistente.

Povestesc în cartea mea de amintiri despre felul în care se juca teatru în trecut și despre totala lipsă de pregătire a regizorilor. Știința lor se mărginea în a arăta artistului cînd trebuie să intre sau să iasă din scenă !

Artiștii își cîntau rolurile, fără să fie preocupați de jocul de scenă, iar coriștii nu știau decît să ridice o mînă în sus din cînd în cînd și apoi s-o lase în jos. Așa-zisul „regizor" care „regiza" spectacolele de operă de la Teatrul Național din acele timpuri ședea în culise și striga cu mîna făcută pîlnie la gură : „luați parte la acțiune". Atunci coriștii se întorceau mirați spre el, neînțelegînd despre ce „acțiune" este vorba, că nimeni nu le vorb'se la repetiții de vreo acțiune sau gest.

După înființarea operei romîne, arta noastră lirică a pornit pe un nou făgaș și cu ajutorul regizorilor arta de a interpreta, de a da viață rolului prin joc, a început să se afirme.

În noua organizare a teatrului liric de azi sînt regizori cu pregătire care pun preț pe arta interpretativă realistă, reușind să monteze spectacole de factură superioară.

Astăzi, regizorul sau directorul de scenă, cum se mai numește, este socotit figura centrală într-un colectiv teatral, lui fiindu-i încredințată sarcina, atît de complexă și de vastă, de a conduce, din punct de vedere ideologic și artistic, procesul de elaborare al unui spectacol.

Arta regizorului, alături de interpretarea artistului care redă toate nuanțele sufletești ale personajului, contribuie în mare măsură ca publicul să înțeleagă acțiunea unei opere fără să mai citească programele spectacolelor.

Publicului îi sînt suficiente uneori numai schiţarea cîtorva gesturi pentru a înţelege intenţiile autorului şi caracterul personajului.

În realitate, mişcarea artistului pe scenă nu este decît părăsirea unei poziţii, pentru alta ; aceasta determină bineînţeles şi gesturile corespunzătoare.

Ceea ce este important însă, nu sînt gesturile în sine, ci pentru ce se fac aceste gesturi şi aci intervine gîndirea. Gesturile negîndite, făcute numai pentru efect, sînt gesturi ce nu se potrivesc exigenţelor artei teatrale. A fixa cînd şi unde trebuie făcut cu precizie un gest în scenă, nu este posibil. Gestul poate fi numai aproximativ indicat, în raport cu gesturile celorlalte personaje pe care le cer sau nu situaţiile.

Sînt momente într-o operă în care artistul este şi singur în scenă ; în acest caz el execută liber gesturile dinainte gîndite, indicate de text, şi la timpul potrivit.

Oricît ar părea de simplu, mersul actorului pe scenă este un gest gîndit, căci mersul obişnuit, al fiecăruia dintre noi, diferă de acela al personajelor de pe scenă.

De multe ori mersul nostru este caracteristic stărilor sufleteşti bune sau rele care ne copleşesc în unele momente, dînd în acelaşi timp un mers uşor şi o ţinută mai dreaptă sau un mers greoi cu o ţinută încovoiată a corpului. Dacă în viaţa de toate zilele gesturile acestea nu au importanţă, în scenă capătă o mare semnificaţie ; artistul trebuie, prin orice mijloc, să-şi modifice toate mişcările defectuoase sau cele care-i sînt specifice.

Teatrul îi cere artistului corijarea gesturilor sale neteatrale şi neadecvate situaţiilor indicate de text şi corijarea mai ales a mersului său caracteristic.

Vă puteţi imagina cum ar arăta bătrînul Don Bartolo cu alura tinerească şi cu mersul sprinten al unui artist tînăr ? Sau pe tînărul cuceritor Don Juan interpretat de un artist gras, cu mers poticnit şi mîini bălăbănite ?

Cel ce vrea să devină artist, trebuie să-şi controleze pînă în cele mai mici amănunte toate gesturile şi fiecare pas pe care-l face, căutînd să uite tot ceea ce este personal, creînd pe scenă un personaj cu figură şi cu gesturi noi, întocmai cu acela cerut de text.

Publicul spectator nu trebuie să recunoască sub machiaj, sub costumul personajului întruchipat, figura, gesturile sau mersul caracteristic al actorului cunoscut pe stradă sau în familie. Publicul vine la teatru ca să-l vadă pe Don Basilio, pe Boris Godunov, pe Scarpia, pe Otello, pe Amonasro, pe Amneris, pe Aida, pe Desdemona etc. şi vrea să plece din teatru cu impresia personajului pentru care a venit, nu cu figura prea binecunoscută a actorului.

Gesturile, ţinuta şi mersul artistului în scenă se vor studia deci în amănunţime pentru a fi corespunzătoare personajului ; de puterea de pătrundere a artistului şi de contopirea sa cu personajul, depinde interesul sau dezinteresul publicului pentru spectacol.

Sînt cazuri – destul de rare însă – cînd atributele personajelor interpretate coincid cu cele ale interpretului. Acestea sînt cele mai fericite situaţii.

Un artist liric care în viaţa de toate zilele uzează de gesturi frumoase, armonioase, care are un mers elegant, sau o ţinută dreaptă şi o statură înaltă, va putea cu uşurinţă interpreta un Wothan impozant, un Boris Godunov etc.

Eroii principali în teatrul de operă sînt în majoritatea cazurilor înalţi şi bine făcuţi ; dacă însişi compozitorii îi creează astfel, poate publicul – în imaginaţia căruia aceştia dăinuiesc mult timp – să-i vadă altfel decît arată pe o scenă ?

De aceea se cere cîntăreţului, pentru a putea întruchipa un personaj, o statură potrivită rolului jucat. Cînd spun aceasta mă gîndesc la majoritatea rolurilor principale, căci ar putea oare impresiona un Boris Godunov mărunţel ?

Ce prestanţă ar fi putut avea acesta asupra norodului acelor vechi timpuri şi ce prestanţă ar putea avea pe scenă dacă ar fi interpretat de un artist slab şi mărunt ?

Ce ați spune de un Otello la fel de mărunt de statură, care n-ar înceta să tortureze o Desdemonă înaltă ? V-ar putea cumva convinge toată drama geloziei lui ? Cred că ați rîde în cel mai tragic moment.

Arta regizorală știe să echilibreze disproporțiile de ordin fizic ale interpreților. Și în teatrul liric ca și în orice alt domeniu de activitate există excepții. Se poate trece cu vederea fizicul neadecvat unui rol, dacă este vorba de un cîntăreț cu o voce și un talent excepțional.

Am spus că toate gesturile artiștilor trebuie gîndite încît să concorde cu momentul respectiv al operei și bineînțeles cu muzica.

Unii compozitori au indicat gesturile interpreților în muzica operelor lor, fixînd pașii în cadrul măsurii și ritmului compoziției.

În actul III al operei *Maeștrii cîntăreți* de Richard Wagner, Bekmesser (un erou comic) face gesturi și mimează o întreagă scenă într-un anumit ritm. Iată cum este descris jocul său scenic : „Bekmesser vine acasă la Hans Sachs, este îmbrăcat elegant ca orice pretendent la însurătoare, dar abia tîrîndu-se. Se uită să vadă dacă nu-i cineva înăuntru. Face un pas înainte șchiopătînd și abia se îndreaptă, dregîndu-și șalele. Face iarăși cîțiva pași, dar pare jenat de picioare și își freacă genunchii. Se așază pe scăunelul cizmarului, dar se ridică în sus din cauza durerilor provocate de ciomegile ce i-au fost aplicate pe spinare în actul anterior. Se uită mereu la scăunel și rămîne pe gînduri. Își aduce aminte, cu amărăciune, de tot ce s-a întîmplat și mereu agitat își șterge fruntea de sudoare ; la tot pasul șchiopătează și se uită în gol. Parcă-i urmărit din toate părțile. Ca un amețit, ca să nu cadă, se ține de masa de lucru a lui Hans Sachs și privește în van. Privirea lui, prin fereastra deschisă, se oprește la casa lui Pogner. Tot șchiopătînd, se apropie de fereastră ; amintirea lui Walter îi umple sufletul de gînduri negre și cuprins de gelozie, se bate cu pumnii în cap. Parcă vede cum femeile și copiii rîd de el ; furios, se întoarce și închide fereastra. Abătut, se apropie din

nou de masa de lucru a lui Hans Sachs murmurînd și mimînd o melodie compusă de el. Privirea i se oprește asupra unei hîrtii pe care Hans Sachs scrisese ceva. O ia în mînă foarte intrigat și curios..."

Iată o scenă în care cîntărețul, timp de cîteva minute, fără să cînte, provoacă cel mai sănătos umor, numai prin jocul său. Scena este executată magistral, după cum cere desfășurarea muzicală.

Nu este o scenă ușoară, chiar dacă nu este cîntată, căci în ea cîntărețul-artist, prin buna ordonare a gîndirii, prin inteligență și talent, trebuie să îmbine gestul cu măsura și efectul comic.

Felul de a cădea pe scenă, de a merge, dificilele momente cînd actorul are pauze și totuși trebuie să ia parte la acțiune, așezarea picioarelor cînd stă pe scaun sau chiar cînd stă în picioare etc., precum și coordonarea tuturor mișcărilor constituie viața scenei, viața personajului.

Mimica artistului contează în aceeași măsură, dacă nu chiar mai mult. Fața este oglinda sufletului fiecăruia din noi. Cînd sîntem veseli, nu spunem noi că ne „rîd ochii" ? Nu exprimăm noi cu toate mișcările feței – mai bine decît cu orice – toată gama sentimentelor, de la tristețea cea mai profundă la rîsul în hohote ?

Mimica artistului : o simplă mișcare din sprîncene, sau o ușoară strălucire a ochilor, o mică grimasă făcută cu gura întovărășită de inflexiunea sonoră a vocii care rostește cuvîntul, face spectatorul să plîngă în hohote sau să rîdă cu lacrimi.

Aci talentul înnăscut, alături de posibilitățile de mobilitate ale feței, întregesc calitățile artistului și atrag simpatia publicului, indiferent dacă e vorba de un rol mare sau de unul mic.

Într-o operă nu sînt numai roluri mari, sînt și roluri mici și nu trebuie să se creadă că rolurile mici nu sînt importante. Toate rolurile au importanța lor și trebuie cîntate și interpretate cu aceeași frumusețe vocală și cu aceeași grijă ca și cele principale.

S-au văzut cîntăreți care în roluri mici au făcut creații artistice mari, chiar dacă au avut de cîntat numai cîteva măsuri. Prin expresia figurii, a gesturilor, prin interpretarea vocală, ei au relevat publicului roluri ce poate pînă atunci au trecut neobservate.

Părerea pe care o au unii, că rolurile mici diminuează personalitatea artistului, este complet greșită.

Pe toate scenele am avut ca parteneri cîntăreți mari, care interpretau succesiv roluri principale și secundare, fără ca să gîndească cumva că prin aceasta ar pierde din prestigiul lor artistic. Teatrele mari pun accentul pe o bună distribuție, alegînd atît pentru rolurile principale cît și pentru cele secundare, actori cu prestigiu.

Cînd eram în Italia, am auzit într-o seară un cîntăreț cu glas frumos care cînta rolul guvernatorului Ludovico din *Otello* de Verdi (un rol în care nu are de cîntat decît cîteva fraze în actul III). Cu cîteva seri înainte îl auzisem cîntînd în rolul Contelui din *Nunta lui Figaro* și în baronul Ocks din *Cavalerul rozelor* (două roluri principale grele).

Eu însumi am cîntat și roluri secundare. Faptul că eram de mult unul din interpreții principali ai operei noastre, nu m-a împiedicat să apar în anul 1935 împreună cu Folescu în cele două roluri mici – Tom și Sam – din *Balul mascat* de Verdi.

Un artist de operă trebuie să abordeze cu plăcere și cu toată arta și talentul de care dispune nu numai roluri principale ci și secundare.

★

Am vorbit pînă acum de multiplele daruri cu care un artist trebuie să fie înzestrat, dar arta lirică, în afară de o voce plăcută și studiată, mai cere un corp armonios, o sănătate fizică și mintală perfectă.

Există însă, în slujba calităților citate mai sus, și elemente ajutătoare, strict necesare : machiajul, costumul, luminile, decorurile etc.

În ceea ce privește machiajul sau grima, cum i se mai spune, se crede uneori că artiștii lirici sau de teatru se machiază pentru a părea mai frumoși.

George Niculescu-Basu în rolul lui Figaro din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart.

Oare – îi întreb pe aceștia – clovnii se machiază tot în același scop ?

Nu, dragii mei !

Artiștii se machiază pentru a accentua trăsăturile care ajută mimicii. Numai prin acest strat gros sau subțire de fard de diferite culori poate să se vadă din sală trăsăturile fizice ale personajelor, nu trăsăturile feței lor.

Fără machiaj, fața artistului va fi palidă și lipsită de expresie. Apoi, să nu uităm și faptul că de multe ori textul cere unui artist tînăr un chip de bătrîn. Ce poate reda mai bine bătrînețea decît machiajul ?

Eu mă machiam singur pentru fiecare rol pe care l-am interpretat. Simțeam că în felul acesta mă familiarizam mai ușor cu personajul.

Cînd tragi singur fiecare linie pe față, gîndești ce reprezintă această linie și la ce ar folosi în rolul pe care-l joci ; încetul cu încetul, pe măsură ce ajungi să-ți compui figura de care ai nevoie, pătrunzi în însăși făptura personajului.

În cariera mea am întruchipat roluri de oameni serioși, sau comici, șireți, intriganți și fantastici. Folul lui Figaro din *Nunta lui Figaro* și Plumket din *Martha* de Flotow au fost singurele mele roluri de îndrăgostit. Pentru acestea două nu am avut nevoie decît de o ușoară creionare a trăsăturilor mele naturale, pe care le înfrumusețam, colorîndu-mi ușor figura, pentru a putea avea expresia proaspătă a unui tînăr îndrăgostit.

Trăsăturile prin care se redă tristețea, veselia, șiretenia, asprimea, tinerețea etc., nu se realizează printr-un strat gros de fard sau prin linii accentuate. Arta machiajului cere ca prin fard puțin și bine aplicat, să schimbi trăsăturile tale cu cele ale personajului.

De îndată ce începeam repetițiile unui rol, mă studiam, în fața oglinzii, fixînd expresiile de care aveam nevoie.

Stările sufletești ale personajelor pe care le interpretam : blîndețea, vioiciunea, seriozitatea, blazarea etc. le redam prin linii estompate, iar acolo unde trebuia o figură mai expresivă, cinică, le accentuam ceva mai mult

cu „fondul de ten" adecvat „tipului" ce voiam să-mi compun.

Întotdeauna o sală mare cu scenă mare și cu lumini tari cere un machiaj mai discret, iar acolo unde ai de jucat o scenă într-o lumină obscură, expresia feței se obține mai mult prin culori mai închise și prin linii accentuate ceva mai mult.

Prea mult roșu în obraz nu este recomandabil la lumina obscură, căci din sală se vor vedea ca două pete vinete ; machiajul depinzînd de luminile în care apari.

Grija mea de căpetenie era ca figura personajului interpretat să nu se asemene cu figura personajului unui alt rol, cu atît mai mult cu cît atunci cînd joci roluri de același gen, fără să vrei, îți compui aceeași figură, ceea ce nu este indicat.

Indiferent de roluri, machiajul trebuie să fie armonios și neexagerat. De aceea, chiar cînd jucam personaje cu un fond grotesc, nu exageram machiajul, încărcîndu-mi obrazul cu fard. Totuși, Doctorului Miracol din *Povestirile lui Hoffmann*, personaj cinic, respingător, i-am dat un aspect hidos, ca să se întrevadă neomenescul din ființa lui.

Toate celelalte roluri grotești : Osmin, Don Basilio, călugărul Varlaam, Sir John Falstaff etc. precum și celor cu caracter fantastic, căutam să nu le dau un chip respingător ; gesturile, mimica și mai ales culoarea sunetelor sînt elemente care caracterizează personajul mai bine decît fardul țipător.

Exagerarea gesturilor, a machiajului, a mișcărilor în scenă, a emisiunii sunetelor etc. nu înseamnă „a interpreta real" un personaj, ci mai degrabă lipsă de gust artistic.

Teatrul nu este realitate pură, el trebuie să redea numai iluzia realității, să sugereze o idee, un tip, fără să-l copieze întocmai.

Vă închipuiți cît de nereușită ar fi interpretarea unui artist care, jucînd rolul unui bețiv, în loc să redea „buna

lui dispoziție" prin clătinarea corpului din cînd în cînd, ar cădea pur și simplu pe scenă sau s-ar lovi de toți pereții (așa cum se întîmplă în realitate). Sau rîsul unei artiste care în loc să fie redat prin sonorități frumos colorate, ar fi redat în hohote stridente, supărînd urechile auditorului ; chiar rîsul sarcastic, nervos trebuie să fie oarecum atenuat, nu strident, exagerat.

Exagerările nu sînt sănătoase ; nici în viața obișnuită, nici în teatru, unde mai mult ca oriunde duc la excese.

La rîndul lor, excesele vocale ca și cele scenice sînt neartistice. De aceea fiecare acțiune a interpretului trebuie bine gîndită. Mi-a fost dat să văd o scenă în care interpretul, animat de exces de zel interpretativ, în loc să schițeze numai înlăturarea din calea sa, a partenerei, a îmbrîncit-o pur și simplu !...

În situații ca acestea, cîntul celui bruscat ar putea deveni un cînt... „cu suspine" !

Dacă interpretul lui Otello, în loc să schițeze gestul prin care strînge de gît pe Desdemona, ar exagera făcîndu-l real, ar muri pe loc interpreta sau în cel mai fericit caz, ar rămîne leșinată ; așa a rămas din mîinile mele, acum 58 de ani, artistul care interpreta pe Cîrc Serdar Stoica, din piesa *Iancu Jianu, căpitan de haiduci.*

În calitatea mea de „haiduc" am voit să demonstrez că „sînt un mare talent interpretativ" și gestul strîngerii gîtului a fost atît de „real", încît puțin a lipsit ca interpretul să nu rămînă mort (iar eu în loc să joc teatru mai departe, să fiu condamnat pentru „omor prin imprudență !"). Pusesem atîta „suflet" în această interpretare, încît bietul meu coleg a leșinat și după ce și-a venit în fire, abia mai putea articula cîte un cuvînt.

Mi-am dat seama atunci că orice gest în scenă trebuie gîndit spre a nu cădea în greșeala exagerării și a ridicolului.

Chiar pentru interpretarea rolurilor comice, trebuie să ne ferim de exagerare în interpretare ; pentru ca spectatorii să rîdă cu hohote, nu este nevoie numaidecît de strîmbături ridicole, gesturi vulgare sau tumbe.

Umorul trebuie să fie redat prin gesturi neexagerate și lipsite de vulgaritate ; personajele ridicole, comice de orice gen trebuie să ne provoace, prin gesturile lor firești, un rîs sănătos.

Într-un cuvînt, oricît de ridicole ar fi personajele, oricît de comice ar fi situațiile dintr-o piesă, întotdeauna ele trebuie să fie redate artistic.

Într-o operă se pune mare preț pe ansamblurile vocale. Neglijarea lor poate ușor strica armonia unui spectacol, deoarece nu numai ariile principale sau primii soliști constituie frumusețea teatrului muzical. Fiecare artist în parte, fiecare corist trebuie să fie la înălțimea exigențelor artei lirice. În operele care cuprind finaluri de acte triumfătoare, inegalabile ca frumusețe și măiestrie orchestrală, ansamblurile vocale sînt tot atît de importante ca și ariile principale ale soliștilor ; buna lor execuție trebuie să contribuie la realizarea armoniei, fără să apară ca o întrecere acerbă între cor, soliști și orchestră. Aici, arta stăpînirii lor de către dirijor, merge mînă în mînă cu măiestria tuturor cîntăreților.

★

Dirijorul de orchestră, prin expresia mobilă a feții, prin gesturi elocvente, prin dăruirea totală a întregii lui ființe, trebuie să ia parte în orice moment la acțiunea operei. El păstrează permanent acea comuniune cu cîntăreții, tot astfel cum aceștia o păstrează cu publicul. Expresia figurii dirijorului trebuie să indice permanent cîntărețului atmosfera momentului și să-i transmită intențiile sale.

Sînt dirijori care conduc orchestra fără partitură. Unii o fac pentru a le fi admirată memoria, iar alții pentru a se integra mai mult în acțiunea de pe scenă.

Oricum ar fi, dirijorul este dator înainte de orice, să impresioneze orchestra pe care o conduce, impresie ce

trebuie să o transmită şi auditoriului, pe care nu-l interesează dacă partitura este sau nu în faţa dirijorului, ci dacă o are în „inimă".

De aceea, dirijorul, întocmai ca şi artistul, din momentul cînd intră în teatru – atît la repetiţii cît şi la spectacol – va înlătura orice preocupare din afară de teatru, concentrîndu-se numai asupra spectacolului pe care îl dirijează ; figura încruntată sau mohorîtă a dirijorului va influenţa neplăcut nervii cîntăreţului.

Artistul conştiincios are în timpul spectacolului nervii încordaţi la maximum. Dacă ţine la prestigiul său şi al teatrului, el este permanent preocupat de ideea de a nu rata, printr-o greşeală cît de mică, armonia întregului ansamblu.

Corul, orchestra şi soliştii decid reuşita unui spectacol. Cvintetul din actul III al operei *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg,* sau corul maeştrilor cîntăreţi din ultimul act, sînt, din acest punct de vedere, un exemplu de armonie vocală şi orchestrală.

Maeştrii cîntăreţi, fără să fie o operă de *bel canto,* este o operă de acţiune şi cînt. Ea cere interpretului voce clară, frumoasă, pătrunzătoare şi rezistentă, căci auditorii nu sînt captivaţi aici de frumuseţea melodiilor ci mai curînd de expresivitatea şi varietatea de culoare a glasului, alături de posibilităţile de expresie dramatică ale fiecărui artist.

Cu alte cuvinte, în locul ariilor de virtuozitate, pline de melodie pe care le-au scris Rossini, Verdi, Puccini, Leoncavallo etc., Wagner foloseşte un stil apropiat de declamaţie, un fel de recitativ care face trecerea de la vorbă la cînt şi în care accentul melodic se confundă cu accentul dramatic.

În *Maeştrii cîntăreţi,* orchestra nu are numai rolul de a acompania vocile, ci îi revine un rol cu adevărat principal. Ea are posibilităţi descriptive infinite, mai ales prin aşa-numitele „leitmotive", adică motivele conducătoare

ale acţiunii. Leitmotivele wagneriene sînt fraze muzicale scurte, de obicei uşor de recunoscut, uneori o succesiune de acorduri legate de apariţia în scenă a diferitelor personaje ale dramei, sau chiar de lucruri neînsufleţite, de idei abstracte sau de sentimente şi situaţii dramatice.

Ori de cîte ori acestea revin în cursul acţiunii, leitmotivele apar în orchestră, dînd muzicii un rost şi un înţeles deosebit. În *Maeştrii cîntăreţi* găsim peste cincizeci de leitmotive caracteristice. Dacă unele din ele se aud o dată cu apariţia personajului în scenă (David, Walter, Beckmesser etc.), altele apar în orchestră şi exprimă numai sentimentele sau gîndurile personajelor.

Aşa de pildă este leitmotivul „cizmarului" sau al „amintirilor tinereţii" pentru Hans Sachs, motivul „graţiei feciorelnice" pentru Eva etc. Ceea ce am vrut să reliefez prin succinta prezentare este marea importanţă pe care compozitorul o dă în *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* orchestrei, paralel cu vocea.

Orchestra imprimă auditorilor ideea de comic, de grotesc, de dragoste etc. Tocmai pentru aceasta, munca artiştilor nu trebuie să fie mai prejos, intepretarea lor trebuie să se confunde cu intenţiile orchestrei.

În privinţa vocilor, cvintetul din actul III, care exprimă atît de bine biruinţa sentimentelor celor cinci personaje din acest act, este unul din cele mai reuşite ansambluri.

Dacă el n-ar cuprinde voci îmbinate armonios, care să redea întocmai ceea ce compozitorul a dorit, farmecul lui ar fi inexistent.

Ansamblurilor li se cer deci voci care să corespundă din punct de vedere al calităţii şi intensităţii pentru a se îmbina perfect, voci deopotrivă de suple care să exprime momentele duioase, vesele sau tragice, aşa cum exprimă soliştii.

Desigur că voci de calitate se cer tuturor ansamblurilor corale. Coriştii sînt tot cîntăreţi cu studii şi pregătire

vocală care cîntă și interpretează întocmai ca artiștii-soliști.

Pentru a se putea ajunge la un tot armonios, și instrumentiștilor li se cere aceeași măiestrie.

De aceea, dirijorul trebuie să cuprindă totul. El este cel care își poate da seama dacă în distribuirea rolurilor vocile se potrivesc atît din punct de vedere calitativ cît și din punct de vedere al intensității ; numai prin îmbinarea perfectă a vocilor se va da acea unitate sonoră frumoasă, necesară unui bun spectacol.

Alegerea coriștilor cu voci corespunzătoare pentru ansamblurile corale mai mici dintr-o operă cade de asemenea în atribuțiile dirijorului ; acesta, prin buna lui pregătire artistică, va ști să aleagă din colectivul corului numai vocile potrivite acestor ansambluri.

Din acest punct de vedere, dirijorul nostru George Georgescu este neîntrecut. Cu siguranța și cu marele său dar de a stăpîni orchestra, el contopea evoluția vocală cu simfonia orchestrală, electrizînd în același timp pe interpreți și spectatori. Avea un dar neîntrecut de a pregăti spectacolele de operă : *Corul torcătoarelor* din *Vasul fantomă* de Wagner, sau corul din actul I al lucrătoarelor din *Carmen* de Bizet, sub bagheta lui nu erau decît un murmur suav, perfect acordat. La fel era cvintetul din actul II al operei *Carmen*, precum și neuitatele opere *Boema*, *Walkiria*, *Salomeea* și altele dirijate de el.

Și credeți, dragi cititori, că toate acestea se făceau numai cu talent ? Nu, se făceau cu muncă. George Georgescu, îndată ce știa că are de condus o operă, cu partitura pe pupitru asista la toate repetițiile soliștilor, urmărind modul fiecăruia de a studia rolul, interesîndu-se dacă se potrivește bine glasului lor, intervenind și arătînd în orice moment, încă de la primele repetiții de cabină cu pianul.

Pentru a fi sigur că este înțeles și pentru a transmite intențiile sale interpretative, dirija la repetițiile cu pianul

întocmai cum ar fi dirijat dacă ar fi avut orchestra în față. Repetițiile făcute de noi artiștii în aceste condiții erau o muncă ușoară și plăcută, căci priceperea și indicațiile date de dirijor ne ajutau să fim pregătiți vocal-artistic încă de la cabină.

Cînd începeam repetițiile de scenă cu orchestra, eram pregătiți ca pentru spectacol, iar în seara premierei dirijată de George Georgescu exista, între noi și el, acea comuniune de care aveam nevoie ca să ne simțim în largul nostru.

★

Rolurile comice mi-au dat de lucru tot atît de mult ca și rolurile serioase.

Eroi comici sînt mulți și eu am interpretat destui : Don Basilio, Gianni Schicchi, Falstaff, Kezal, Leporello, Osmin, Ocks von Lerchenau, Varlaam, Geronimo, Don Pasquale etc.

Cele două opere comice bine cunoscute *Bărbierul din Sevilla* și *Gianni Schicchi* cu cele două personaje – Don Basilio și Gianni Schicchi – deși comice amîndouă, mi-au cerut totuși interpretări diferite, deoarece sînt de structură psihologică diferită.

Astfel, Don Basilio este un șiret egoist, gata să se preteze la orice pentru o monedă care ar putea să și-o însușească, pe cîtă vreme Gianni Schicchi, prin șiretlicul lui de a-și însuși averea lui Buoso Donati, urmărește numai fericirea celor doi tineri îndrăgostiți : Lauretta și Rinuccio.

Ca să reușesc a reda fizic personajul lui Don Basilio îmi acopeream pleoapele cu fond de ten ; de asemenea sprîncenele, ca să le pot desena foarte pronunțat în sus, în unghi ascuțit. Nasul foare ascuțit, buza de jos dată cu roșu numai la mijloc, iar cea de sus în formă de unghi ascuțit.

Toate acestea, pe lîngă nelipsitul cioc, îmi lungeau figura ; cu cîteva linii trase apropiat la coada ochilor, cu

care priveam ținîndu-i mai mult închiși, cu mîinile încrucișate pe piept după cum cerea momentul, redam ipocrizia, falsa cucernicie și supunere a insinuantului profesor de muzică Don Basilio.

Don Basilio a fost primul meu rol din categoria celor comice pe care l-am creat, la noi la operă, în stagiunea 1922–1923.

Deși se afla la extremitatea cealaltă a mijloacelor mele de cîntăreț și de actor față de gravul și tragicul Mefistofele (pe care-l cîntasem tot în acea stagiune) – am fost atras să interpretez pe Don Basilio, pentru că este un rol „gras" (cum spunem noi artiștii), rol pentru care ți se cere voce și talent din belșug.

Pentru ca totul să fie veridic și convingător, el trebuie interpretat cu măsură și adîncime ; altminteri, acțiunea comică te poate lesne fura și fără să vrei te poate duce la șarjă și caricatură, golind personajul de conținutul său uman.

Interpretarea acestui rol cere o meșteșugită gradație vocală și scenică ; numai astfel efectele ne apar firești și pline de tîlc.

Am avut de la început convingerea că rolurile comice se potrivesc posibilităților mele vocale și scenice ; succesul premierei operei *Bărbierul din Sevilla* m-a convins că nu m-am înșelat, publicul apreciind creația mea din stagiunea 1922–1923 în aceeași măsură ca și aceea din Mefistofele, cîntat mai înainte.

Începînd cu Don Basilio, și sfîrșind cu toate celelalte roluri comice – din operele ce s-au reprezentat la opera noastră pînă la sfîrșitul activității mele – publicul m-a auzit cîntînd succesiv roluri dramatice și comice, uneori chiar în cursul aceleiași săptămîni, căci ca orice artist cu posibilități variate, nu mă puteam rezuma numai la un singur gen de roluri.

Numai cînd interpretezi toată gama sentimentelor omenești, te poți desăvîrși cu adevărat ca artist ; de altfel și în teatrul vorbit se petrece același lucru.

Pentru a interpreta roluri comice în teatrul de operă, pe lîngă talent îți trebuie și o voce corespunzătoare ; rolurile comice necesită o paletă de culori vocale și mai

George Niculescu-Basu în Don Basilio din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini.

bogată decît rolurile serioase. În afară de aceasta, ele cer mult umor și mare măiestrie artistică, fiindcă de multe ori în operele comice întîlnești situații mai complexe decît în operele cu subiect serios, în care linia caracterului personajului este, de multe ori, una și aceeași.

Poate cînta un rol comic și un artist cu mijloace vocale mai reduse, dar numai în cazul cînd deficiențele vocale sînt compensate din belșug de un excepțional talent scenic : numai în asemenea cazuri publicul se arată dispus să facă concesii.

Unele roluri comice sînt scrise și pentru voci de femei (mezzo-soprane), dar majoritatea sînt pentru bărbați : baritoni, tenori și mai ales bași cu voci bine timbrate.

Tenorii comici nu sînt aceia care susțin rolurile principale într-o operă comică, ci sînt acei care dețin roluri de compoziție și cărora li se cere voce, muzicalitate și mai ales un joc de scenă remarcabil. În mod obișnuit, sînt cunoscuți sub numele de „spieltenori". Așa sînt : David din *Maeștrii cîntăreți*, Pedrillo din *Răpirea din Serai*, Wasek din *Mireasa vîndută* etc.

Indiferent pentru ce categorie vocală sînt scrise rolurile comice, e de preferat să fie cîntate de un cîntăreț cu o voce bine timbrată și perfect educată, căci interpretarea comică nu se face numai prin gesturi și aspect comic, ci și prin mînuirea iscusită a calităților vocale. Italianul – foarte rafinat în materie de voci – nu admite nici un interpret fără voce, oricît ar încerca acesta să compenseze lipsa ei prin joc. De aceea cînd ascultă un spectacol în care interpretul nu corespunde din punct de vedere vocal, el exclamă : „Tutto va benissimo, ma... manca la voce". (Totul merge foarte bine, dar... lipsește vocea !)

Să nu credeți, dragi cîntăreți, că trebuie să așteptați sfîrșitul carierei pentru a aborda roluri comice : încercați-le încă din tinerețe. Nu le socotiți un refugiu pentru cîntăreții rămași cu mai puțină voce la o vîrstă oarecare ; ele au aceeași valoare vocal-artistică ca și rolurile serioase.

Majoritatea rolurilor mele au fost roluri de compoziție. Pentru a marca mai bine trăsăturile personajului, foloseam două linii trase din direcția nărilor în jos spre colțurile gurii, pe care le estompam mai mult sau mai puțin, după aspectul pe care voiam să-l dau personajului.

Artiștii care interpretează roluri de tineri sau de primi amorezi nu au nevoie de aceste linii căci le-ar schimba în rău expresia feții ; celor care abordează însă roluri de compoziție, fie chiar de personaje tinere, cele două linii de la nări în jos le sînt necesare ; ele vor fi mai mult sau mai puțin estompate, după cum cere expresia figurii personajului.

Gianni Schicchi, deși este un personaj comic, îmi cerea totuși o expresie a figurii deosebită de cea a lui Don Basilio : ochii puțin umbriți de jur împrejur, linia sprîncenelor bine conturată, împreună cu peruca plină de fire de păr alb, completau figura expresivă și jovială a maturului țăran.

Toate acestea scoteau în evidență istețimea și totodată bunătatea personajului.

Acest personaj complex – ale cărui stări sufletești deosebite se desfășoară numai într-un singur act – îți dă posibilitatea să redai scenic și vocal întreaga măiestrie a școlii de cînt pe care o posezi.

Cînd regretatul Ion Nonna Otescu – care tradusese și dirija opera – mi-a propus să cînt acest rol, am ezitat. Rolul e scris pentru bariton. Cu toate că puteam să emit și sunetul *sol* supraacut din partitura acestei opere, arieta *Adio, Florența* pe care o cîntă Gianni Schicchi nu intra în posibilitățile vocale ale unei voci de bas, din cauză că „țesătura" arietei este prea înaltă.

Compozitorul Nonna Otescu, nevăzînd în Gianni Schicchi un alt interpret în afară de mine, pentru a mă hotărî să cînt rolul, a făcut o excepție, transpunînd arieta cu un ton mai jos.

Grație transpunerii, am putut reda fragmentul *Adio, Florența* cu toată suplețea și intensitatea vocală cerute de desenul lui melodic.

Pentru a avea ușurința emisiunii și a da coloritul vocal necesar acestui rol, ca și pentru a-mi asigura buna emisiune a notei *sol* supraacut din partitură, care trebuie bine susținută, a trebuit să-mi exersez vocea mai mult în registrul acut.

De asemenea, am studiat rolul cu foarte mare atenție și din punct de vedere scenic, deoarece trebuia să trec gradat la toate stările sufletești pe care le exprimă Gianni Schicchi : viclean, cînd gîndește să tragă pe sfoară rudele hrăpărețe ale lui Buoso Donati, perfid, cînd plăsmuiește testamentul și liniștește moștenitorii cu promisiuni, convingător, cînd dictează notarului testamentul, imitînd vocea muribundului Donati etc.

Rolul cere mișcare și treceri repezi de la o situație la alta, care trebuie redate spontan și convingător nu numai prin mișcările scenice, ci și prin culoarea vocală. Trebuia să fiu mai întîi ilariant și insinuant ca muribund, cînd potoleam revolta moștenitorilor deposedați și-i amenințam (cu o voce adecvată) că-i așteaptă pedeapsa tăierii mîinii și exilul dacă divulgă înțelegerea dintre noi. Apoi, trebuia să fiu dramatic și hotărît în momentul cînd alungam din casă rudele trase pe sfoară. Pe de altă parte, cum opera se sfîrșește cu cîteva cuvinte recitate, interpretul – prin inflexiunile vocii vorbite– redă cu dibăcie atmosfera de duioșie cu care a înțeles compozitorul să încheie acțiunea acestei originale și interesante opere.

Astfel, în frazele sincere și duioase ale prozei cu care se sfîrșește opera, aveam un ton melodramatic, asemenea omului copleșit de emoțiile prin care a trecut ; arătînd publicului perechea de îndrăgostiți îmbrățișați din fundul scenei, mă adresam lui cu toată căldura și convingerea unui personaj plin de omenesc. Ultimele trei fraze din final le rosteam cu mici pauze între ele, pentru a ține spectatorul cît mai mult prezent în atmosfera lor și, o dată cu pronunțarea ultimului cuvînt, cortina se cobora pe atitudinea mea de smerenie.

Alte două roluri comice, oarecum asemănătoare, dar deosebite ca interpretare și machiaj, sînt Sir John Falstaff din opera *Nevestele vesele din Windsor* de Otto Nicolai (care are același subiect ca și *Falstaff* de Verdi, dar care se cîntă de către un cîntăreț cu voce de bariton) și Don Pasquale, din opera cu același nume de Donizetti.

Amîndoi eroii sînt îndrăgostiți ridicoli : Falstaff, un bețiv fără scrupule care se crede cuceritor, iar Don

George Niculescu-Basu în rolul lui Gianni Schicchi din opera cu același nume de Puccini.

Pasquale, un bătrîn îndrăgostit care se crede iubit de o femeie prea tînără pentru el.

Rolul lui Sir John Falstaff, personaj grotesc prin excelență, cerea ca și machiajul să fie tot astfel : burtă proeminentă și obraji bucălați, pentru realizarea cărora aplicam de o parte și de alta două crepé-uri (două bucăți de pînză bombate) date cu roșu-carmin etc. Toate acestea ilustrau expresia unei figuri buhăite de bețiv, de om îmbuibat, a cărui preocupare este numai mîncarea, băutura și femeile.

În schimb, în Don Pasquale, a cărui stare sufletească se redă mai mult prin colorit vocal și mimică, mi-am accentuat doar trăsăturile prin fard, pentru a reda contrastul dintre chipul unui om în vîrstă și atitudinea de îndrăgostit ridicol în care se manifestă bătrînul Don Pasquale.

Nu pot să nu mă opresc puțin și asupra rolurilor cu subiect fantastic care m-au interesat în aceeași măsură.

Dintre acestea, opera *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach cu acțiunea sa fantastică și pur dramatică, are o atmosferă sumbră, impresionantă, axată pe cele trei povestiri de dragoste ale poetului german Hoffmann, narate de el însuși.

În prolog și epilog este vorba de iubita lui Hoffmann cu numele de Stella, iar în cele trei acte de fostele sale iubite : păpușa Olimpia, curtezana Giulietta și candida Antonia. Toate aceste trei iubiri ale lui Hoffmann au fost zădărnicite pe rînd de Coppelius, Dappertutto și Doctor Miracol, iar iubirea pentru Stella, de personajul Lindorf. Pentru fiecare personaj apăream sub o altă înfățișare, cu alte gesturi, altă atitudine și altă culoare de voce.

Toate patru rolurile îmi cereau un studiu psihologic minuțios și divers, atît din punct de vedere scenic cît și vocal. Rolurile fiind scrise de libretist cu intenția de a reda patru oameni obișnuiți, de diferite categorii sociale, dar conduși, în acțiunile lor diabolice, de un singur element : geniul răului.

Din punct de vedere vocal, Lindorf, Coppelius, Dappertutto și Doctor Miracol sînt desul de greu de cîntat,

fiecare personaj trebuind să fie caracterizat, o dată cu schimbarea înfățișării, prin altă culoare vocală cu atît mai mult cu cît țesătura muzicală a fiecărui rol e diferită.

La opera din Iași, în timpul primului război mondial, ca și mai tîrziu la opera din București, cele patru personaje au fost create și cîntate de mine.

Cîntînd în două țesături, aceea de bas cantabil (liric) și bas dramatic, în spectacolul cu *Povestirile lui Hoffmann* trebuia să fiu permanent atent ca emisiunea sunetelor să nu fie alterată din cauza dificultăților vocale, deoarece treceam de la o țesătură la alta ; prologul fiind scris ca și actul II pe linia melodică de *bel canto*, iar actul I și III în țesătură dramatică, cu note extreme, grave și acute.

De obicei opera se cîntă de doi bași, unul liric și altul dramatic ; eu le-am putut cînta pe toate patru, pentru că vocea mea, deși dramatică prin excelență, avea și suplețe și întindere în acut.

În această operă, mai mult decît în oricare altele pe care le-am cîntat înaintea ei, am aplicat cu strictețe acea „dozare a vocii" despre care amintesc mereu, deoarece la sfîrșitul fiecărui act trebuia să am vocea odihnită întocmai ca înaintea spectacolului, ultimul act cerînd o mai mare rezistență vocală ; fără această „dozare" riscam să sfîrșesc spectacolul cu vocea istovită. Greutatea acestui ultim act constă în aceea că trebuie cîntat cînd în țesătură dramatică, cu note acute și grave, cînd în țesătură lirică, cu note bine susținute și cîntate în mezza-voce.

După actul I, în care Coppelius are de cîntat o arie în țesătură înaltă și în *forte*, dacă nu aș fi emis sunetele acute puțin „acoperit" riscam să ajung în actul II cu glasul obosit, unde Dappertutto cîntă cunoscuta arie *Strălucește, diamant...* cantabil, liniștit ; în acest act trebuia să fiu perfect odihnit ca să-i pot reda toată frumusețea și lirismul ei.

Iată dar, dragii mei, cum uneori întîlnești numai într-o singură partitură o mulțime de dificultăți tehnice, de care

trebuie să-ți dai seama încă înainte de studierea rolului și pe care, prin studiul perfect al cîntului, trebuie să le învingi.

În București, opera *Povestirile lui Hoffmann* a fost pusă în scenă de regizorul Adalbert Marcovschi din Viena (angajat aci pentru montarea cîtorva spectacole). Marcovschi mi-a sugerat ideea de a-mi face pentru cele patru personaje o singură figură (un singur fel de machiaj) de aceea în primele spectacole i-am respectat dorința. Între timp însă, apropiindu-mă din ce în ce mai mult și însușindu-mi toate subtilitățile celor patru personaje și animat de dorința de a-mi crea singur „tipuri" cît mai autentice, am socotit că trebuie să-mi schimb figura pentru fiecare rol, întocmai cum se schimbă de la act la act și țesătura muzicală. Astfel, în prolog, unde-l întruchipam pe Lindorf - personaj elegant ca înfățișare - îmi machiam ochii prin linii estompate din culoarea „sînge de iepure" (roșu-vișiniu) ca să le dau o expresie diabolică și pentru ca spectatorii să deducă de la început că Lindorf este în realitate elementul rău. Cinismul din gesturi, înfățișarea și felul batjocoritor în care priveam la petrecerea tinerilor studenți din cîrciuma lui Luther, lăsau impresia că Hoffmann este sub influența nefastă a lui Lindorf.

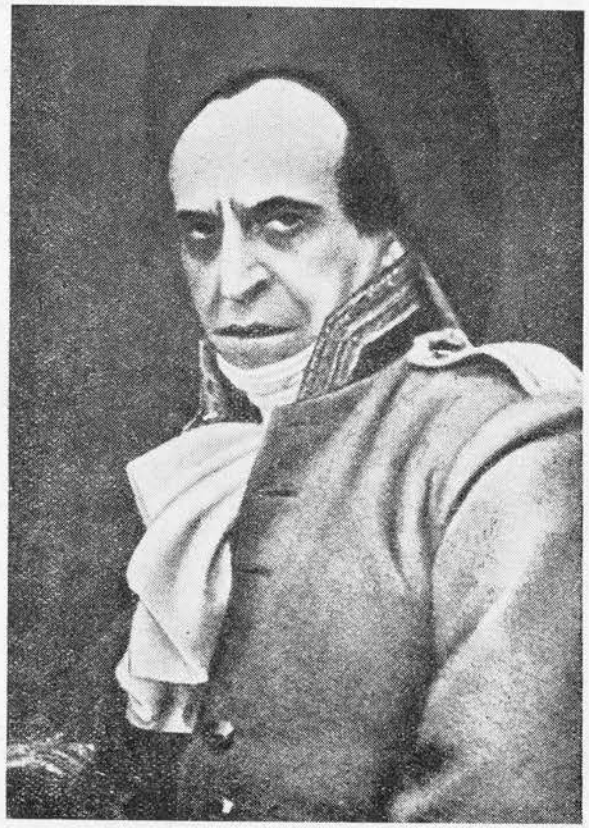
În actul I, Hoffmann este îndrăgostit de Olimpia care în realitate nu este o ființă vie, așa cum i-o prezintă Spalanzani (unul din personajele piesei), ci o păpușă fabricată de el și de Coppelius.

Din cauza ochelarilor vrăjiți, vînduți de Coppelius, Hoffmann continuă să creadă că Olimpia e ființă vie și numai cînd Coppelius, geniul răului, o sfarmă în bucăți, își dă seama că el a iubit o păpușă.

Îl interpretam pe Coppelius sub înfățișarea unui cocoșat, cu figura răvășită și cu gesturi dezordonate, cîntînd o arie într-un tempo rapid, cu un ritm sălbatic și într-o țesătură înaltă, care caracterizează creierul bolnav al acestui personaj bizar.

Prin linii asimetrice accentuate, trase pe un fond de ten închis, cu sprîncene bine îngroșate, în așa fel încît

privirea să fie cît mai sălbatică, cu un păr lung și dezordonat, redam persoana fizică a lui Coppelius. În



George Niculescu-Basu în opera *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach (actul II).

actul II, zis „al Veneției", apăream sub aspectul unui personaj ciudat, elegant ca ținută și înfățișare, numit Dappertutto (în italienește „peste tot"), în costum fan-

tezist (cu o imensă pelerină neagră ce cădea pe o tunică roșie ca focul, cu pantaloni strînși pe picior și cu cizme negre, cu un fel de coif negru mare și cu spada la șold).

Contrastul dintre culoarea neagră a pelerinei, roșul tunicii și albul jaboului de la gît mi-a sugerat ideea să-mi compun o expresie a figurii tot atît de ciudată ca și personajul ; astfel, ochii îi umbream ușor de jur împrejur cu negru, sprîncenele le accentuam cu negru, nasul îl umbream lateral marcîndu-l printr-o linie dreaptă albă trasă de-a lungul lui ; spre gură, începînd de la nări în jos, desenam obișnuitele două linii estompate de o parte și de alta din aceeași culoare roșie-vișinie, accentuînd colțurile gurii etc.

Prin acest machiaj mi-am compus „tipul" fantastic și cinic al lui Dappertutto, care intervine între Hoffmann și frumoasa curtezană Giulietta. Aceasta, fiind în slujba lui Dappertutto, la ordinele lui ia „umbra" lui Hoffmann, îl părăsește, plecînd în gondolă cu un altul (pe melodia binecunoscutei „barcarole") sub privirile satisfăcute ale lui Dappertutto care rîde, singur în scenă, că și de data aceasta l-a răpus pe Hoffmann.

Cel mai greu act din această operă, ca joc de scenă și ca țesătură muzicală, este actul III. Aci reprezentam pe Doctorul Miracol care o îngrijește pe Antonia ; acesta, în loc să o vindece de boala de piept de care suferă și din care cauză nu mai are voie să cînte, o îmbie, prin cîntul viorii sale, să cînte totuși. Astfel își atinge scopul : moartea iubitei lui Hoffmann.

Pentru interpretarea personajului Doctor Miracol m-am străduit mai mult, deoarece acesta atît în joc cît și în voce, trebuie să aibă expresia unui doctor inuman, supranatural, pentru ca intențiile lui diavolești să fie înțelese de spectatori. Astfel, mi-am compus un cap asemănător unei tigve de mort, prin machierea cu un fond de ten alb, cu ochii bine umbriți de negru (pentru a contrasta cu culoarea feței), cu un nas scurtat tot prin culoarea neagră, marcat de două puncte albe (spre a se distinge nările). Buzele erau complet acoperite cu fond de ten alb,

peste care trăgeam cîteva linii verticale cu negru, iar pe cap aveam o perucă bombată, cu plete lungi de păr negru ce porneau de la mijlocul capului pînă la umeri ;

George Niculescu-Basu în rolul Doctor Miracol din opera *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach.

peste degete trăgeam linii negre prelungite peste încheietura mîinii.

Aceste linii lungeau mîinile, iar prin aprinderea unor beculețe divers colorate (pe care în ultima scenă le luam discret din buzunare și le prindeam de degete) a căror lumină se vedea din cînd în cînd, dădeau un aspect fantastic acestui act.

Micile detalii de ordin scenic (completate cu machiajul și costumul pe care cădea o pelerină neagră lungă), văzute în lumina semi-obscură din scenă, îmbinate cu acordurile macabre ale muzicii și cu gesturile și cîntul Doctorului

Miracol întreţineau aspectul şi atmosfera fantastică a acestui act, impresionînd profund pe spectatori. Din acest ansamblu fantastic se simţea că de astădată „geniul răului" va aduce moartea !

Cu acest act se termină povestirile de iubire ale lui Hoffmann. În epilog, în care Stella, noua iubită a lui Hoffmann, apare în cîrciuma lui Luther (decorul prologului) şi contrariată de starea de beţie în care-l găseşte pe Hoffmann, pleacă însoţită de consilierul Lindorf, care rîde în hohote, satisfăcut de reuşita uneltirilor sale diabolice, înfrîngînd definitiv pe poet.

Reuşita mea în inovaţia pe care o făcusem în adecvarea machiajului de la un rol la altul a creat tradiţia ca în interpretarea acestor patru roluri să rămînă machiajul conceput de mine.

Datorită faptului că personajele create de mine nu semănau unul cu altul, cei care mă vedeau pentru prima oară apărînd într-un rol nou nu mă recunoşteau decît după voce şi cred că nu greşesc spunînd că aceasta este idealul unei interpretări adevărate. Artistul talentat şi inteligent are la îndemînă destule posibilităţi ca să-şi afirme personalitatea sa artistică în orice rol, evitînd monotonia unui joc de scenă, prin apariţii variate şi în acelaşi timp adecvate.

De aceea, bunăoară, cînd un artist joacă roluri de bătrîn-comic, nu trebuie să-şi facă întotdeauna aceeaşi figură, sau dacă interpretează rolul unui bătrîn serios, să nu sugereze bătrîneţea numai prin simpla aplicare a unei bărbi sau a unei peruci albe.

El trebuie să ţină seama întotdeauna de expresia figurii pe care o caracterizează fondul sufletesc al personajului, de gesturile ce i le cere acţiunea şi de „rostul" său în cadrul acţiunii care se desfăşoară pe scenă, pentru a crea un „tip" (după cum se spune în limbajul teatral).

Deci, dacă prima condiţie este aceea de a nu fi mereu acelaşi în rolurile interpretate, cîntăreţul trebuie, o dată cu interpretarea unui rol nou, să elimine ceea ce a aplicat în rolurile anterioare (mă refer la cazul în care interpretează personaje de acelaşi gen) ţinînd seama de trăsăturile noului personaj.

Totul depinde numai de stările sufleteşti şi de acţiunile

George Niculescu-Basu în rolul lui Rubens din opera *Fiul risipitor* de Ponchielli.

ce trebuie evidenţiate în cadrul subiectului (conform intenţiilor compozitorului) şi bineînţeles şi de trăsăturile fie-

cărui actor în parte (machiajul potrivit unui actor, poate fi nepotrivit altuia). În cadrul interpretării, expresia figurii – mimica – este foarte importantă. Totdeauna înainte de a te hotărî asupra machiajului, recomand studierea trăsăturilor tale înaintea oglinzii pentru a ști unde și cum trebuie să le acoperi sau să le accentuezi ca să apară (după expresia de „comic", „tragic" etc.) trăsăturile personajului respectiv.

Aveam 38 de ani cînd am interpretat rolul lui Rubens din opera *Fiul risipitor* și vă puteți da seama, după fotografia alăturată, de reușita machiajului. Toate trăsăturile figurii mele erau șterse (prin aplicarea fondului de ten) și în locul lor mi-am desenat trăsăturile unui bătrîn cu expresia îndurerată (fără a folosi numai aplicarea unei bărbi). Chiar și sprîncenele mi le acopeream cu fond de ten pînă la jumătatea lor, îndreptîndu-mi firele de păr din sprîncene în jos, peste ochi, ca să ia din strălucirea tinerească a ochilor ; desenam linii bine estompate sub ochi și pe la coada ochilor, buza de jos o acopeream pe jumătate, subțiind-o cu fond de ten, iar firele de păr din barbă erau așezate neregulat pe obraz etc.

În orice machiaj, imaginația și discernămîntul personal contribuie în mod fericit. Așa de exemplu, nu orice rol fantastic cere un machiaj fantastic ca cel făcut de mine în *Povestirile lui Hoffmann*. În *Freischütz*, datorită înfățișării sale de om obișnuit, l-am interpretat pe Caspar „vînătorul" cu trăsăturile feței mele pe care le accentuam numai pentru a reda figura unui om aspru, rău, feroce. Prin mobilitatea figurii, prin privirea întunecată și stranie, prin culoarea vocală (insinuantă în primul act, cînd vrea să-l prindă în mrejele sale pe Max, sălbatică în scena din „Grota lupilor", unde anunță prin urlete înspăimîntătoare fiecare glonț ce vrăjește etc.) reieșea că „vînătorul" Caspar este de fapt în slujba diavolului.

În Mefisto din *Faust* de Gounod, tot un personaj negativ (care apare în acțiunea operei ca un calvar din altă

lume, îmbrăcat într-un costum original), mi-am compus un machiaj cu un aspect oarecum mai deosebit.

George Niculescu-Basu în rolul lui Caspar din opera *Freischütz* de Weber.

După linia sprîncenelor, una mai mult ridicată decît alta spre frunte, după nasul curbat (cu ajutorul unei paste speciale), după mers, după atitudini deosebite, gesturi

largi, plastice, neobișnuite oamenilor în viața de toate zilele, se deducea personalitatea fantastică a lui Mefisto.

George Niculescu-Basu în rolul lui Mefisto din opera *Faust* de Gounod.

Am jucat și rolul lui Mefistofele din opera cu același nume de Boito, pentru a cărui interpretare a trebuit să studiez temeinic concepția operei lui Boito și mai ales

semnificația personajului. Libretul lui Boito e mai apropiat de spiritul filozofic al lui Goethe decît cel al lui

George Niculescu-Basu în rolul lui Mefistofele din opera cu același nume de A. Boito.

Gounod, care a luat doar episodul cu Margareta și deci nu a valorificat adevăratul „tîlc" al operei. Marea problemă a interpretării mele pornea tocmai de aci : să caut

să construiesc un personaj mai curînd simbolic decît real. Prin interpretarea lui Mefistofele de Boito, am căutat să scot în evidență atitudinile negative din ființa unui om. Astfel, în afara prologului, Mefistofele apărea în ochii spectatorilor ca un om care reprezintă chintesența negației, un om iscusit în felul lui, inteligent, cinic, sarcastic, dar care, totuși, pînă la urmă este înfrînt de progresul lumii, de aspirațiile oamenilor spre cinste, libertate și adevăr.

Mefisto, pe care Bioto îl numește în opera sa Mefistofele, apare în fiecare tablou în alt costum, iar în prolog și în tabloul infernului, mai mult gol.

Acțiunea din *Mefistofele* fiind de un dramatism crescînd, interpretarea rolului cere o intensitate vocală mereu crescîndă pînă la finalul operei. Schimbarea costumului de la tablou la tablou, care-i răpește cîntărețului odihna dintre pauze, precum și mișcarea permanentă din scenă, îi cer actorului o mare rezistență vocală și fizică, atît de necesare acestui rol profund dramatic.

Cu toate greutățile întîmpinate, pentru a ajunge cu succes la stăpînirea rolului, Mefistofele a fost pentru mine unul din rolurile preferate (poate, pentru că mi-a adus toate satisfacțiile la care poate rîvni un cîntăreț).

O curiozitate care-mi vine în gînd, vorbind despre *Mefistofele* de Boito, este aceea că atîta timp cît am stat în Italia, bașii pe care i-am ascultat cîntînd pe Mefistofele nu i-am auzit în nici un rol comic. N-a făcut excepție decît rolul lui Don Basilio, pe care cred că-l abordau pentru că și acest rol cere o voce cu volum mare, voce dramatică.

Un Don Basilio cu voce mai puțin corespunzătoare rolului ar putea fi o palidă realizare, deoarece sînt unele pasaje în operă care trebuie cîntate cu intensitate dramatică.

Cum ar putea o voce lirică de exemplu să exprime în mod veridic ceea ce spune textul din aria *Calomniei* unde în fraza „...ce pocnește ca o bombă..." glasul cîntărețului trebuie să „tune" ?!

De asemenea, el n-ar putea reda începutul frazei : „Bună seara și mai vin eu..." care se cîntă cu sunetul

George Niculescu-Basu în rolul lui Mefistofele din opera cu același nume de A. Boito.

mi natural supraacut, ținut mai mulți timpi și care trebuie emis cu maximum de intensitate și bine susținut, pentru ca intervenția lui Don Basilio să fie masivă și în con-

trast cu aceea a celor trei personaje aflate în scenă și care înaintea lui cîntă pe rînd exact aceleași fraze muzicale ca Don Basilio.

Deși mă simțeam mult mai în largul meu în rolurile dramatice (*Mefistofele* de Boito), am abordat totuși și roluri de bas liric, pentru că aveam o voce cu întindere mare și destul de suplă.

Grație bunei impostații, puteam să-mi modulez glasul, să-l dozez astfel ca în rolurile lirice să fiu liric, iar în cele dramatice să aibă caracterele vocii dramatice.

★

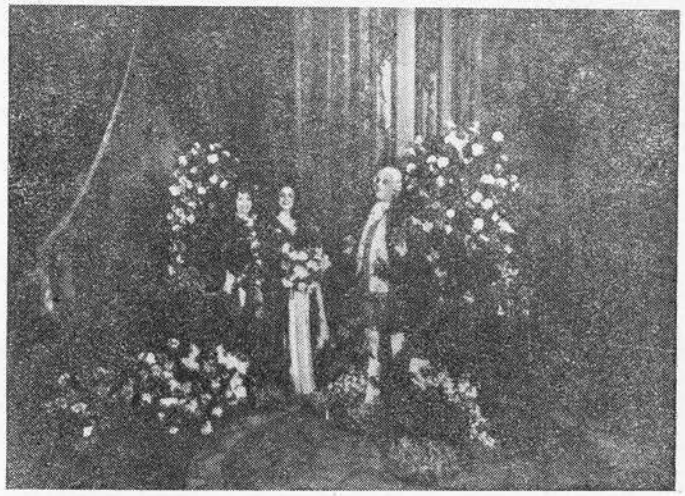
Pentru mine, cel mai reprezentativ personaj din creația modernă de operă rămîne Ocks von Lerchenau din opera *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss.

Arta compozitorului, în această frumoasă și valoroasă operă cu subiect comic, rezidă mai ales în valoarea materialului orchestral care se îmbină armonios cu felul modern și nou de prezentare a vocilor. Alternanța dintre orchestră și voce, alături de umorul pe care îl degajă, ridică opera la un înalt nivel artistic ; muzica modernă, atît prin orchestrația sa abundentă, cît și prin faptul că orice cuvînt cîntat își are înțelesul său bine determinat, este foarte expresivă.

Acțiunea operei, fără a se baza pe arii sau duete melodioase, este susținută mai mult de recitative și dialoguri. Aci, interpretarea vocală nu are la îndemînă melodii, ca în *bel canto,* ci pune accentul pe vorbirea cîntată, adică pe declamația lirică. Exemplul tipic este celebrul vals vienez din actul II, pe fundalul căruia cîntăreții își spun replicile fără să strice acel tot armonios inegalabil pe care-l degajă întreaga operă.

Mai toate rolurile din *Cavalerul rozelor* sînt greu de interpretat, greu de învățat și chiar greu de reținut ; o voce nepusă la punct, din punct de vedere tehnic, întîmpină greutăți, deoarece aci intervalele nu formează o melodie ca în operele lui Verdi, Rossini, Puccini etc.

În operele de *bel canto* cîntăreții pot prinde o „intrare" scăpată, fiind ajutați de melodie, pe cîtă vreme în operele moderne, în care nu primează melodia, cum este *Cavalerul rozelor,* în cazul în care cîntărețul ar scăpa vreo re-



George Niculescu-Basu în rolul baronului Ocks din opera *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss.
(Palermo – Teatro Massimo – 1932)

plică sau vreo „intrare", cu mare greutate s-ar putea redresa, dînd peste cap întreg ansamblul.

Deci, buna pregătire a dirijorului și a cîntăreților, atenția, simțul lor muzical, talentul scenic, rezistența vocii etc., toate acestea la un loc, pot asigura reușita operei și înțelegerea ei de către public.

Cînd am fost angajat în 1932 la Palermo de teatrul Massimo ca să cînt pe baronul Ocks, cronicarii muzicali de atunci, deși au apreciat valoarea lucrării muzicale a lui Richard Strauss, au socotit-o totuși „greoaie", publicul italian fiind obișnuit mai mult cu operele melodioase ale

lui Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini etc. (de altfel nici în teatrul *La Scala*, – deşi a fost dirijată chiar de Richard Strauss – nu a avut succesul pe care-l merita).

În timpul repetiţiilor de la Palermo mi-am permis să sugerez cîteva indicaţii scenice partenerilor mei, deoarece eu o studiasem în ţară cu regizorul vienez Adalbert Marcovschi care o cunoştea la perfecţie şi care se ocupase cu minuţiozitate de jocul fiecărui interpret. Intervenţiile mele au fost bine înţelese şi chiar încurajate de regizorul italian care, după cum singur mi-a mărturisit, cunoştea opera mai puţin decît mine şi socotea că sugestiile mele scenice pun în concordanţă jocul meu cu cel al partenerilor mei.

Textul italian al rolului de care v-am vorbit mai sus, l-am învăţat în ţară. Voiam să mă prezint la Palermo cu textul învăţat pe dinafară, aşa cum am făcut, de altfel, cu toate rolurile mele (un artist bine pregătit nu trebuie să-şi aştepte replicile de la sufleor).

Pentru a-mi însuşi textul italian, a trebuit să muncesc tot atît de mult ca şi atunci cînd l-am învăţat pentru prima oară în romîneşte (rolul fiind „kilometric"). Cu textul scris într-un caiet pe care-l purtam veşnic cu mine, mergeam dimineaţa la şosea unde, nevăzut şi neauzit de nimeni, puteam repeta în voie frazele italieneşti cu intonaţiile strict legate de text.

Abia după ce m-am familiarizat cu noul text am trecut la studiul muzical al rolului, deoarece trebuia să-mi adaptez emisiunea pe textul italian. De astă dată mergeam cu partitura sub braţ la şosea, studiind-o cît mai amănunţit posibil (fiindcă nu m-am mulţumit niciodată numai cu repetiţiile făcute cu pianul).

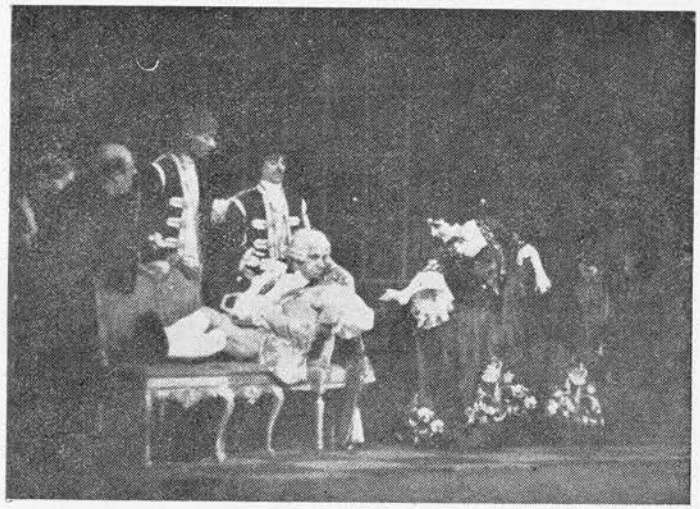
Muncind cu rîvnă şi dragoste timp de două luni, zi de zi, am reuşit să stăpînesc rolul perfect şi în limba italiană.

În seara premierei de la Palermo – printre altele – am avut ocazia să-mi verific şi prezenţa de spirit de care nu trebuie să fie lipsit nici un artist cînd este în scenă.

Teatrul Massimo din Palermo are o sută şaizeci şi cinci de loji şi în tavanul fiecăreia se află un bec mat

roşu care în timpul spectacolului (desigur pentru orientare) rămînea aprins.

Cu toată grija mea de totdeauna de a mă feri cînd sînt în scenă de vreun neprevăzut, n-am fost scutit de



George Niculescu-Basu în rolul lui Ocks din opera *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss cu mezzo-soprana Eugenia Babat în rolul Aninei.

surprize şi aceasta chiar în seara spectacolului de premieră ! Cum am intrat în scenă, lumina celor o sută şaizeci şi cinci de becuri, care la repetiţii bineînţeles nu erau aprinse, mi-a provocat o clipă de dezorientare chiar în momentul în care Octavian (Cavalerul Rozelor) trebuia să iasă năvalnic din scenă, dînd peste baronul Ocks care intra. Cînd Octavian a dat peste mine îmbrîncindu-mă, în loc să schiţez numai gestul că mi-am pierdut echilibrul, din cauza „blestematelor" de becuri mi l-am pierdut de-a binelea ! O clipă doar de neatenţie a fost de ajuns ca să cad peste o masă şi cu masa în braţe... peste o canapea. Spada, din cauza loviturii primite, mi-a sărit din şold

pînă aproape de rampă, iar pălăria, pe care o aveam în mînă, a zburat tocmai în orchestră ! La un moment dat, și cu și Octavian, ne-am trezit pe jos !

Cred că simțul meu artistic dezvoltat, permanenta mea prezență în atmosfera scenei, atenția mea continuă, m-au ajutat să nu-mi pierd cumpătul în această penibilă situație și am continuat să cînt ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Fără prezența mea de spirit, derutat de neprevăzutul intervenit, aș fi putut pierde replica și întreaga scenă s-ar fi dat peste cap.

Scena, petrecîndu-se foarte natural, a avut mare efect ; publicul s-a amuzat copios crezînd că cele întîmplate fac parte din indicațiile regiei de scenă !

Tot prezență de spirit consider că am avut și într-un spectacol la opera noastră, în actul IV din *Căsătoria secretă*. Într-un pasaj care se cîntă în versuri bine rimate și în ritm perfect, unul din partenerii mei, voind să verifice prezența mea de spirit, a schimbat o frază cu alta improvizată de el.

În loc să-mi spună :

Toți în stare de beție !

iar eu să-i răspund :

Numai ea-ar putea să fie !

l-am auzit zicînd :

Nu sînteți cu mintea trează !

La cuvîntul „trează" în loc să fiu derutat că nu aud cuvîntul cu care eram obișnuit „beție", i-am răspuns simpaticului meu coleg, prompt :

Numai ea are gălbează !

Nuanța glumeață a răspunsului meu „versificat" *ad-hoc* s-a încadrat perfect în atmosfera scenei și în ritmul muzicii așa încît nu a stricat nici înțelesul celorlalte cuvinte și nici armonia muzicii. Mai mult, răspunsul meu prompt, după care nu a existat nici o pauză, a impresionat plăcut partenerii care se aflau în scenă ; iată cum poți trece neobservat printr-un moment de derută, *atunci cînd ești permanent în atmosfera acțiunii.*

Opera *Cavalerul rozelor* s-a prezentat pentru prima oară la opera noastră în anul 1929 și a fost dirijată de merituosul dirijor Ionel Perlea.

Dirijorul nostru, în comparație cu dirijorul italian, a scos în evidență cu mai multă artă valoarea compoziției lui Richard Strauss, întrucît era un bun cunoscător al repertoriului german.

Personajul Ocks von Lerchenau, rol greu de compoziție, a fost primul meu rol comic de operă modernă.

Cu toate că pînă atunci cîntasem numai roluri melodice, cu stilul cărora eram obișnuit, și deși știam că-mi va crea probleme noi, rolul m-a interesat deopotrivă.

Noutatea consta în faptul că aveam de cîntat într-un nou stil, în care calitatea sunetului trebuia să fie menținută, ținînd seama însă că ceea ce prima era dicțiunea, iar cîntul trebuia să fie redat cu multă expresivitate.

Astfel, interpretarea personajului Ocks von Lerchenau a completat împlinirea mea artistică spre care am tins totdeauna.

★

Cît timp am stat în străinătate, am vizionat spectacolele celor mai mari teatre, audiind diverși cîntăreți.

Din tot ce am văzut și auzit, am conchis că puterea de înțelegere a fondului sufletesc al personajului este pe același plan cu tehnica vocală și că un artist nu poate fi desăvîrșit dacă nu știe *ce vrea, ce poate, ce se potrivește caracterului vocii sale precum și fizicului său.*

În căutarea desăvîrșirii mele artistice, n-am precupețit nici un efort pentru a mă instrui în toate direcțiile.

În felul acesta mi-am dezvoltat înclinațiile artistice și gustul pentru artă.

Muncind neîntrerupt, căci niciodată n-am fost îndeajuns de mulțumit de rezultatele obținute, am ajuns în cele din urmă să-mi însușesc măiestria unei interpretări personale, spre care trebuie să tindă orice artist.

Ideea întrecerii cu mine însumi m-a obișnuit să nu minimalizez importanța spectacolelor mele ce urmau după

premieră. Fiecare spectacol căutam să-l ridic la înălțimea valorii celui de la premieră.

În acest fel, au ieșit la iveală noi creații artistice, izvorîte din resursele fizice și morale ale artistului care trăiește numai pentru artă.

Astfel, consider că prin realizările mele am reușit să-mi îndeplinesc rolul pe care trebuie să-l aibă orice artist adevărat : acela de a crea spectatorului cîteva ore de încîntare, căutînd să educ și să îndrumez publicul către înțelegerea adevăratei arte.

*

Scena îl obligă pe actor să joace *un teatru disciplinat, supus tuturor regulilor artei* care îi dau obișnuința gesturilor și atitudinilor unei a doua naturi.

Misiunea artistului liric, după cum ați văzut pînă acum, este destul de grea și nu se termină niciodată. Activitatea continuă de pe scenă îl obligă să se ocupe mereu de sonoritățile glasului, de gesturi și chiar de pauze ; pauzele artistului trebuie să vorbească întocmai cum vorbește cîntul său.

Adevăratul artist liric urmărește mai mult interpretarea vocală, gesturile lui fiind numai elemente ajutătoare. Dar nu numai atît, artistul trebuie să se ferească și de repetarea gesturilor, păcat în care am căzut și eu la începutul activității mele (1920) cînd am cîntat la Parma în opera *Fedra* de Ildebrando Pizzetti.

În istorisirea palpitantă pe care Enrito D'Ilaco (personajul pe care-l interpretam) o făcea poporului asupra morții groaznice a lui Ipolit, mi s-a atras atenția că făceam aceleași gesturi ca în *Mefistofele* de Boito.

Probabil că trăiam atît de intens acest moment dramatic, încît nu mi-am dat seama că foloseam gesturile dramatice din Mefistofele pe care le aveam proaspăt în memorie. Desigur că, la al doilea spectacol, am fost mai atent și n-am mai comis această greșeală.

La fel am pățit și cu pauzele ; aceasta chiar la opera noastră în stagiunea 1922–1923, unde cîntam rolul regelui din *Lohengrin* de Wagner. Un cronicar muzical, printre

George Niculescu-Basu în rolul lui Enrito D'Ilaco din opera *Fedra* de Ildebrando Pizzetti la teatrul „Reggio de Parma".

altele, a subliniat că ținuta, în timpul cît am stat în scenă, nu a fost în permanență „ținuta impunătoare a unui rege ce stă pe tron".

Într-adevăr, în timp ce n-aveam de cîntat, în loc să stau permanent drept în scenă, cu pieptul scos în afară și cu mîinile sprijinite pe speteaza tronului, îmi schimbam mereu poziția, rezemîndu-mi corpul discret, fie pe dreapta, fie pe stînga spetezii tronului.

În parte, schimbarea ținutei din timpul pauzelor era îndreptățită, căci ședeam în scenă un ceas și douăzeci de minute (cît dura actul) și era destul de obositor pentru mine să stau atîta timp drept ca o lumînare.

Exigentul critic avea dreptate ; el știa întocmai cum știu și eu astăzi, că nimic în artă nu se lasă la voia întîmplării.

Cele două greșeli amintite mai sus mi-au prins bine, determinîndu-mă să-mi controlez cu multă atenție gesturile și atitudinile din timpul pauzelor.

★

Cîntărețul are nevoie de o perfectă sonoritate și acolo unde nu este văzut.

Emisiunile radiofonice răspîndesc azi vocile în toate colțurile pămîntului. Aci, calmul liniei vocale și articulația primează înainte de toate ; publicul de la microfon trebuie să înțeleagă perfect ceea ce se cîntă, căci nu vede nici figura interpretului, nici gesturile sale.

Numai puterea vocal interpretativă și perfecțiunea articulației sînt acelea care ajung pînă la el. La microfon, ascultătorii nu mai sînt fermecați de persoana fizică a artistului, de decor, costume, lumini etc., și cea mai mică defecțiune de emisiune se amplifică și este auzită.

Înțelegerea unui lied, frumusețea unei arii, a unui cîntec popular, a unei cantate se pierd dacă vocea interpretului nu o exprimă.

Pentru aceasta, nici unui sunet nu trebuie să-i lipsească intonația potrivită cuvîntului. Vocea este aceea care trebuie să exprime anumite stări sufletești, gesturile și mimica

rămînînd numai ca elemente auxiliare. Numai în felul acesta un interpret poate să slujească arta pe care o răspîndește în mijlocul oamenilor.

Arta interpretativă a evoluat de-a lungul anilor, teatrul dezvoltîndu-se cu pași repezi, o dată cu evoluția științelor, pînă la stadiul de rafinament din zilele noastre.

Iluzia teatrală cere azi tot mai mult unei reprezentații. Pentru ca să se realizeze mirajul teatral, pentru ca spectatorul să poată înțelege mai bine personajul, o armată întreagă de mașiniști, electricieni și tehnicieni colaborează din culise.

Prin arta combinării luminilor, prin realizarea umbrelor, ei amplifică și desenează în ochiul spectatorului figura și trăsăturile predominante ale personajului, costumul, decorurile, epoca etc.

Nu pot trece peste importanța costumului în teatru, deoarece costumul purtat pe scenă, alături de mimică, statură și celelalte atribute pomenite, este un accesoriu important în cadrul interpretării.

Un costum bine făcut, pe lîngă faptul că întregește atmosfera acțiunii, dă actorului încredere în sine dacă știe să-l poarte, altminteri, îl poate incomoda

Teatrul trebuie să fie pentru spectator realitate vie, personaj și atmosferă reală, pînă în clipa ultimei coborîri de cortină.

Directorii de scenă, regizorii, pictorii-scenografi, decoratorii, electricienii etc., pun în slujba spectacolelor ce se reprezintă întreaga lor măiestrie, pentru ca împreună cu interpretarea cîntăreților, ansamblului coral și orchestral, să creeze cea mai expresivă atmosferă teatrală.

Ei realizează uneori minuni artistice, indiferent dacă scena teatrului este mare sau mică.

Azi reprezentanții teatrului nostru liric, de la cel mai mic tehnician și pînă la ultimul cîntăreț, își desfășoară activitatea într-un teatru în care toate posibilitățile de regie se pot realiza.

În aceste condiții, nu sînt de loc surprinzătoare frumoasele spectacole care au loc pe scena noastră lirică. Reu-

şita lor este în mare măsură ajutată şi de condiţiile de instruire şi control care stau la îndemîna cîntăreţilor : benzi de magnetofon cu ajutorul cărora orice interpret se poate asculta şi corija de la un spectacol la altul, audiţii pe discuri ale celor mai bune ansambluri de operă, cursuri de canto pentru tinerii interpreţi, biblioteci de specialitate etc., etc.

Astfel cîntăreţii noştri reuşesc să facă simţită din ce în ce mai puternic interpretarea vocală şi scenică, de la recitativul cel mai simplu pînă la lirismul cel mai suav.

Prin noţiunile de viaţă, de expresie, de natural pe care îl exprimă cîntul lor, se explică şi marea pasiune pe care o are publicul nostru pentru arta lirică şi pentru muzică.

Ridicaţi-vă deci, tineri cîntăreţi, spre culmea artei căreia v-aţi dedicat viaţa, căci astăzi vouă vă este dat să menţineţi prestigiul primei noastre scene lirice romîneşti.

Tracul

Nu pot trece la capitolul ultim al acestei lucrări, fără să nu vorbesc pe larg şi despre cel mai mare duşman al artistului, *tracul*.

Tracul nu trebuie confundat cu emoţiile inerente oricărui artist atunci cînd apare pe scenă ; el se manifestă printr-o senzaţie de frică şi poate interveni în cariera artistului din multe şi variate pricini.

Eu însumi am simţit nefastele urmări ale tracului care mi-au dat mult de lucru.

Italianul spune : „Chi non ha i nervi a posto, non puo fare una grande cariera". (Cine nu are nervii sănătoşi, nu poate face o mare carieră.)

Într-adevăr, fericit artistul care, venind la teatru, îşi poate lăsa „nervii acasă" ! Acela, dacă are şi calităţile care se cer pentru a fi un bun artist, desigur că va face o frumoasă carieră !

Dar, nu toţi avem un sistem nervos bine echilibrat pentru a putea fi stăpîni în orice împrejurare pe noi ; aceşti nervi despre care se vorbeşte atît de mult şi pentru care se face atît de puţin, cît de mult ne dau de lucru nouă artiştilor şi cîtă nevoie avem de ei ca să înfrîngem emoţiile scenei !

Explic pe larg în cuprinsul lucrării ce fel de viaţă trebuie să-şi impună artistul-cîntăreţ, ca să reuşească să-şi menţină nervii sănătoşi, căci dorinţa de a fi totdeauna corespunzător profesiunii sale face ca acesta să trăiască într-o continuă încordare.

În scenă, cîntărețul conștiincios este preocupat de emisiunea sunetelor care trebuie să fie corecte și frumoase, de interpretarea justă a frazelor, de gîndul de a-și doza vocea în așa fel, încît să rezolve fericit orice pasaj cît de greu, de grija textului, jocul pauzelor etc.

Toate acestea, precum și convingerea că ori de cîte ori apare pe scenă artistul dă un examen în fața publicului, constituie ceea ce se cheamă *responsabilitate artistică,* care, cu cît înaintează în carieră, apasă din ce în ce mai greu pe umerii săi.

Pentru aceea, artistul este obligat în viața sa particulară să evite pe cît posibil întîmplările neplăcute, orice zbucium sau frămîntări etc., toate acestea, în majoritatea cazurilor, pot dăuna nervilor artistului, făcîndu-l exagerat de sensibil.

Sensibilitatea exagerată este dezastruoasă, deoarece anihilează posibilitățile artistului de desfășurare a calităților sale reale. Un artist prea emotiv în scenă, este dezavantajat, el transmite nervozitatea lui, atît publicului ascultător, cît și celorlalți parteneri.

Îmi amintesc de o parteneră cu voce frumoasă care era extrem de nervoasă în scenă. Cînd îi sărutam mîna (așa cum cerea jocul pe care îl aveam cu ea) era rece ca gheața și tremura ca gelatina ; bineînțeles, îmi transmitea și mie nervozitatea sa. De aceea, ori de cîte ori eram distribuit cu acea colegă, mă gîndeam că aș fi fost mai în largul meu să am o parteneră cu o voce mai puțin frumoasă, dar mai liniștită.

Una este să ai sensibilitatea care te ajută să-ți pui în valoare temperamentul și calitățile artistice (prin care redai stările sufletești ale personajului și prin care ajungi la sufletul spectatorului) și alta este sensibilitatea exagerată, care dezavantajează orice artist și care își are cauza numai într-o defecțiune a sistemului nervos.

A avea nervii tari nu înseamnă însă, a fi inconștient !

Am întîlnit în viața mea artiști care, deși nu aveau nimic comun cu arta lirică, își vedeau totuși liniștiți de

ea, neavînd habar ce înseamnă să ai „nervi". Încrederea pe care o aveau în ei mă uimea.

Ratații, mediocrii, sau de-a dreptul ridicolii, erau convinși că sînt mari artiști.

Așa bunăoară un tenor crezut și înfumurat, care s-a întîmplat să aibă un frumos debut (nu era lipsit de calități vocale) umbla beat de fericire și se lăuda că el are patru buzunare la vestă și că în fiecare buzunar „a băgat" cîte un tenor de la opera noastră ! Inutil să vă spun că în scurtă vreme, din lipsă de inteligență și de o școală serioasă a cîntului, „s-a curățat" de voce.

Unul cîte unul, cei „patru tenori" din buzunarele vestei sale – unde-i „băgase înfumuratul" – au început să iasă la iveală.

Un alt tenor pe care l-am auzit în Galeria din Milano se lăuda că *Do*-ul său din aria „Di quella pira" din *Trubadurul* a fost emis atît de puternic, încît a făcut „o gaură" în tavanul teatrului și că „cine nu crede să se ducă s-o vadă"...

Un alt exemplu de inconștiență este un tenor pe care l-am cunoscut personal și care la vîrsta de 60 de ani se apucase să studieze cîntul, trăgînd vîrtos din țigară după fiecare exercițiu ; se înroșea ca racul și scotea notele la întîmplare, „cum o ieși, să iasă !"

Un bariton fără voce, care a studiat rolul lui Figaro din *Bărbierul din Sevilla* o viață întreagă numai pentru simplul motiv că-i intrase în cap că are voce, a mers pînă acolo încît a încercat și o audiție la opera noastră. Desigur, a fost respins cu „mare succes", ceea ce nu l-a determinat totuși să renunțe definitiv la canto. Are dreptate italianul cînd spune că „vocea e ca vinul, ți se urcă la cap !"

Un exemplu de obrăznicie și inconștiență am constatat la un bariton din localitatea Monza de lîngă Milano, unde aveau loc spectacolele cu artiști de mîna a treia, care n-ajungeau să-și încerce puterile artistice în teatrele mari. După prologul din opera *Paiațe*, publicul, furios, a reacționat... fluierîndu-l din plin ! Acesta nu și-a pier-

dut cumpătul : făcînd semn cu mîna, opri fluierăturile și într-o tăcere adîncă se adresă publicului spunînd : „Pe mine mă fluierați ? Să vedeți tenorul care vine acum !"

Iată ce înseamnă a fi inconștient (inconștientul este și încrezut). Ce carieră ar fi putut face acest bariton cu „nervii tari" dacă ar fi avut și calități artistice.

Baritonul și profesorul de cînt de la conservatorul nostru, Aurel Eliade, povestește, în volumul său de amintiri, de un caz rămas de pomină.

În anul 1902, prin străduințele și cu ajutorul material al entuziastului muzician Gheorghe Ștephănescu, s-a înființat Societatea lirică romînă, în care cîntau artiștii noștri de frunte din acea vreme.

Profesor de cînt la conservator, compozitor și dirijor, Gheorghe Ștephănescu s-a luptat să mențină înjghebarea de operă romînă, conducînd-o cu multă conștiinciozitate și dragoste. Într-o zi, lipsind tenorul care cînta în opera *Lucia di Lamermoor*, a făcut apel la o trupă ambulantă de operă italiană ce se afla la Galați.

Iată cum povestește Aurel Eliade această întîmplare : „Rămași fără tenor, am aflat că la Galați este o operă italiană ambulantă și că ar avea un bun tenor numit Del Coco.

Domnul Ștephănescu văzînd înfățișarea sa puțin artistică, îl întreabă :

– Dumneata ești domnul Del Coco de la opera italiană din Galați ?

– Si Signore, a fost răspunsul.

Deși modul cum se prezenta nu dădea mari speranțe, totuși domnul Ștephănescu crezu că vom putea face față reprezentației cel puțin în seara aceea și chemă omul de serviciu să-l conducă în sala de repetiție.

După cîteva minute vine și domnul Ștephănescu și ne prezintă pe noul tenor Del Coco. Strînși în jurul pianului, facem o probă înainte de a repeta pe scenă cu orchestra. Eu jucam pe Enric, rolul baritonului, și la replica mea de la începutul actului întîi, mare ne-a fost mirarea cînd

începu să cînte cu mine, sau mai bine zis, după mine ; din ce vedea că eu cînt, el se umfla și mai tare.

Enervat, îi spun să mă lase să cînt singur, deoarece rolul este al meu. El n-a înțeles și la altă replică începu din nou să cînte cu mine... de data asta și mai tare.

Domnul Ștephănescu, văzînd că nu mai încetează, i-a spus să aștepte că-i va face semn cînd va veni partea lui. Del Coco răspunse că asta era partea lui.

– Cum, dumneata nu ești Del Coco ?

– Ba da.

– Atunci așteaptă partea tenorului.

– Dar eu nu sînt tenor, domnule...

– Dar ce ești ?

Enervat italianul răspunse :

– Io sono baritono.

Am rămas cu toții stupefiați !

Maestrul Ștephănescu, supărat la culme și deznădăjduit, ni se adresă nouă : „Păi bine nene, cine-mi spuse mie că Del Coco este tenor ?" Apoi i-a spus italianului că regretă această situație și că poate pleca îndărăt, deoarece nouă nu ne trebuie bariton...

Se vede că nici opera lor de la Galați nu sta pe roze ; crezînd că se plasează mai bine în trupa noastră de operă, Del Coco se întristă și după cîteva momente de gîndire se sculă brusc, își luă o poziție de tenor-eroic și se adresă maestrului Ștephănescu, cu convingere :

– Ma non fa niente... io sono anche tenore ! (dar nu face nimic, eu sînt și tenor !) – și începu să țipe desperat cîțiva *la* și *si bemol* încît, cu tot necazul, ne-a făcut să ne tăvălim de rîs... De-abia l-am putut convinge că nouă ne trebuie un tenor sadea, nu unul improvizat, cum credea dînsul.

Un exemplu de inconștiență și de lipsă totală a simțului ridicolului a fost în vremurile trecute un alt cîntăreț al nostru, un bariton ce nu era lipsit de calități vocale, dar care, din prea mare pasiune pentru rolul lui Otello, s-a făcut peste noapte pur și simplu tenor. Or, se știe că trecerile de la un registru la altul necesită îndelungi

studii şi se fac numai cînd vocea a fost greşit clasată iniţial – ceea ce nu era cazul la baritonul nostru.

Vă închipuiţi cred, cum cînta el rolurile de tenor, a căror ţesătură este complet deosebită de aceea a vocii de bariton. Faptul că el cînta în alt registru, n-ar fi fost primul caz pe atunci, dar modul ridicol în care se înfăţişa compromitea, în acea vreme, măreaţa idee a înfiinţării unei opere romîneşti pentru care se lupta atît.

Cu toate acestea, pentru că era cunoscută marea sa pasiune pentru muzică, a fost simpatizat şi tolerat, iar cum în aşa-zisa lui „trupă" mai cîntau uneori şi artişti talentaţi (care pînă la înfiinţarea operei noastre erau nevoiţi să peregrineze prin diferite formaţii artistice), acest cîntăreţ original a avut totuşi meritul de a fi arătat, prin spectacolele sale, că aveam şi elemente de valoare cu reale posibilităţi de manifestare într-un teatru stabil.

Arhicunoscut în Bucureşti şi în provincie, unde făcea dese turnee, reuşea să aducă public la teatru, pentru că spectacolele de operă şi concertele anunţate de el, prin felul original cum erau prezentate, amuzau din plin auditoriul.

De obicei, afişele sale începeau aşa : LONDRA, PARIS, VIENA, CONSTANTINOPOLE, BUDAPESTA, MADRID, BERLIN, BUCUREŞTI etc., etc., apoi cu litere mari : *TOSCA, AIDA , OTELLO, CAVALLERIA RUSTICANA, PAIAŢE, BOEMA, TRUBADURUL, SAMSON ŞI DALILA* etc., etc. Numele directorului de scenă era chiar numele lui, dar scris pe dos, adică aşa cum s-ar citi de la dreapta la stînga. Cînd l-am întrebat de ce-şi scrie numele pe dos, mi-a răspuns : „Aşa, ca să-l popularizez şi de-andoaselea".

În general, spectacolele lui erau intitulate „Selecţiuni din opere" şi erau cîntate în costume. Pe soţia sa o avea ca parteneră, iar cînd reuşea să angajeze unul sau doi cîntăreţi, se avînta şi în spectacole de operă, în care cînta tot el rolul interpretului care lipsea din trupă, încercînd să-şi schimbe culoarea vocii, după cum cerea rolul. Atunci începea hazul reprezentaţiei. Trupă completă nu a

avut niciodată, iar „orchestra" era compusă de obicei dintr-un pian, iar uneori, în oraşe mai mari, angaja şi un flautist, un violonist, un contrabas şi bineînţeles un... dirijor.

La Bucureşti cînta duete din opere cu soţia lui ; cu toate că auzea hohotele de rîs ale spectatorilor, totuşi nu renunţa la ele.

Uneori, intrigat de „lipsa de atenţie" ce i se da, ieşea la rampă şi indignat adresa publicului următoarele cuvinte : „Observ că unii dintre spectatori se amuză şi fac glume ce nu sînt permise într-o sală de concert ; or, o sală de concert trebuie să fie un templu, nu o cafenea. Prin urmare domnilor, cui nu-i place, n-are decît să treacă pe la casă să-şi ia banii înapoi..." Apoi dispărea între culise, mai indignat de cum apăruse.

Bineînţeles că nu se gîndea nimeni să-şi ia banii înapoi şi chiar dacă ar fi vrut să-i ia, nu avea de la cine, căci nu se vedea nici urmă de casier.

Reclama şi modul cum înţelegea să interpreteze rolurile lui şi ale celorlalţi parteneri, sînt de necrezut astăzi cînd orice manifestare se desfăşoară în cadrul unei înalte ţinute artistice.

S-ar putea crede că exagerez vorbind de acest baritontenor din vremurile trecute. Nu-l pomenesc decît pentru faptul că avea „nervi tari", atît pentru el cît şi pentru cei care nu-i aveau de loc.

Cîte nu inventa acest cîntăreţ întreprinzător şi neobosit, care din dorinţa de a face „operă" cu tot dinadinsul, recurgea la orice mijloc.

La un spectacol dat de el într-un oraş de provincie, a anunţat pe afiş că „clopotele din actul I al operei *Tosca* sînt aduse cu mari sacrificii direct din... Milano".

Critica pe care o făcea artiştilor care nu se produceau în „trupa sa", nu supăra pe nimeni, căci nimeni nu-l lua în serios.

Convins că numai el se pricepe cum se cîntă o operă, ar fi fost foarte greu să-i scoţi din cap că nu are dreptate.

Într-o vreme, nu știu cum a ajuns la Paris, unde aproape în fiecare seară asista la spectacolele de la Opera Mare. Instalat la balcon, urmărea cu atenție reprezentația, iar a doua zi scria scrisori directorului operei franceze, criticînd spectacolul și dînd sfaturi și sugestii de felul cum trebuie procedat în viitor pentru ca „opera" să aibă o mai bună reușită... !

Exceptînd mania sa artistică și obsesia „marilor" sale calități vocale, era un om blînd și de o bunătate neînchipuită ; avea mare grijă de „angajații" lui iar înaintea plecării în turnee, vîra în buzunarele costumelor covrigi care, spunea el, „sînt o hrană ce nu se strică și cine știe... prind bine la nevoie".

Cînd încasările turneului erau ceva mai bune, cumpăra o bună cantitate de cîrnați, îi frigea și adunînd în jurul lui artiștii, îi împărțea fiecăruia cu voie bună. Alteori, fierbea o oală mare cu macaroane și proceda la fel. Cine se angaja în „trupa" acestui „director" știa că, plecînd la drum cu el, dacă rămînea neplătit, cel puțin nu risca să rămînă nemîncat !

Bietul cîntăreț trubadur, despre a cărui viață artistică s-ar putea scrie cîteva volume ! S-a născut cu puțină voce, a iubit cu pasiune muzica, dar n-a înțeles că felul caraghios în care făcea el operă nu mergea nici chiar în acele vremuri, cînd fiecare se manifesta oricum și pe unde putea ! Fiind un caz aparte, totuși iubit și simpatizat, a fost lăsat să-și facă meseria așa cum a înțeles-o el, căci a ținut la ea mai mult ca la orice pe lume.

Ei, dar cît ar mai fi de scris despre cîntăreții cu așazișii „nervi tari" și care nu-și dau seama de ridicol.

★

Oricît de complet ar fi un artist, nu poate fi scutit de emoții în momentul cînd apare în scenă. El își dă seama că succesul operei în care cîntă depinde într-o mare măsură și de mijloacele sale artistice.

Emoțiile se mai datoresc și altor cauze : o emisiune vocală mai puțin corectă, o proastă dispoziție vocală, un „sîsîit" răutăcios venit din sală după ce a sfîrșit de cîntat

o arie într-un alt spectacol, un spectacol insuficient pregătit, un spectacol în care e distribuit pe negîndite, un interpret care înlocuiește pe un coleg cu care nu a repetat artistul și cu care nu știe dacă se acordă vocal și scenic, o frază muzicală sau o arie mai dificilă de cîntat, o notă acută sau supraacută de care cîntărețul nu e prea sigur, obsesia unui spectacol anterior nu prea reușit, o observație nelalocul ei a dirijorului sau regizorului făcută la repetiție, o întîmplare neplăcută fie în ziua reprezentației, fie cu cîteva zile mai înainte, o atitudine ostilă din partea vreunui partener, o stare proastă a sănătății etc., etc.

Orice alt lucru în legătură cu cele pomenite mai sus îl pot obseda într-atît pe cîntăreț încît, intrînd în scenă, să nu mai fie stăpîn pe el și astfel să nu mai poată avea forța și curajul de a înfrînge emoțiile inerente rolului pe care îl are de cîntat.

În acest caz, emoțiile nu mai sînt cele obișnuite, ele iau proporții și artistul ajunge să fie stăpînit de „frică", de ceea ce în limbajul nostru actoricesc se cheamă „trac".

Nu pot spune că am fost scutit de emoții. Toate rolurile pe care le-am cîntat mi-au produs emoții, dar numai în ziua spectacolului. Erau emoțiile artistului care de fiecare dată dorește să fie corespunzător personalității sale artistice, ceea ce este cu totul altceva decît acea frică de care sînt cuprinși unii artiști cu cîteva zile înaintea spectacolului. Însă, din momentul cînd intram în scenă și cîntam primele fraze, îmi dam seama că dispuneam de mijloacele mele vocale de care aveam nevoie în acea seară și încetul cu încetul mă liniștеam rămînînd numai cu acea ușoară emoție care ajută artistului să dea viață rolului.

Mi s-a întîmplat să cînt spectacole în care emoțiile să nu mă părăsească pînă nu mă vedeam scăpat de vreo arie sau vreun pasaj mai dificil ce venea după alte pasaje în diferite țesături grele, dramatice. În aceste cazuri, îmi dozam sunetele în așa fel, încît nu ajungeam la pasajul care mă obseda cu vocea obosită. Pentru aceasta recomand de fiecare dată în această lucrare că

temelia activității unui cîntăreț este studiul perfect al vocii, cu el se înving toate obstacolele întîlnite în orice pasaj, fie el cît de greu.

Cîntărețului de operă îi sînt rezervate la orice pas surprize. Uneori chiar frumusețea cîntului și mulțumirea de sine te îndeamnă să dai mai multă voce decît e nevoie și, forțînd glasul, fără să-ți dai seama riști să devii obosit tocmai într-un pasaj melodic de *bel canto,* în care vocea trebuie să fie ușoară și odihnită.

Mai toate operele au asemenea pasaje. În aria cunoscută sub numele de „rondoul vițelului de aur" din opera lirică *Faust* de Gounod, pentru a demonstra vocal momentul psihologic al acțiunii (diabolismul lui Mefisto) trebuie să dai întreaga putere a glasului și dacă nu știi să-l conduci, riști să sfîrșești aria în așa fel încît să nu poți de frazelor ce urmează imediat nuanțele indicate în partitură.

O altă scenă din aceeași operă, unde trebuie să fii atent ca să nu pierzi calea bună a impostării glasului, este aceea din biserică, unde Mefisto blestemă pe Margareta cu cuvintele : „Margareto blestemată, fii blestemată..." Acestea sînt scrise în registrul acut și trebuie să fie emise cu intensitate dramatică. Ultimul cuvînt al frazei, în care culminează blestemul, este mai mult un strigăt puternic, de aceea el trebuie trimis neapărat în rezonanța capului, altfel riști să nu faci un succes din cunoscuta serenadă din scena următoare, care este scrisă pe linia de *bel canto,* cu fraze lirice insinuante și totodată cu note extreme acute și grave, pentru care trebuie să ai vocea odihnită.

Toți cîntăreții pe care i-am auzit în rolul lui Mefisto erau obsedați, în timpul spectacolului, de grija acestei serenade, grijă pe care o aveam și eu, cu atît mai mult cu cît vocea mea era o voce pur dramatică. Pe Gheorghe Folescu și Sigismund Zaleschi, cîntăreți indicați pentru Mefisto – pasionați fumători – abia după ce sfîrșeau de cîntat buclucașa serenadă, îi vedeam fumînd prima lor țigară din ziua aceea.

O altă operă în care aveam emoții mari a fost și *Povestirile lui Hoffmann de Offenbach.* Cele patru personaje diabolice – Lindorf, Coppelius, Dappertutto și Doctor Miracol – erau pe vremea mea cîntate, mai în toate centrele muzicale, de doi interpreți cu voce de bas. Încredințat că pot învinge orice obstacol, cele patru roluri de mai sus le-am cîntat singur ; totuși la fiecare act, înainte de a intra în scenă, aveam emoții ca și cum aș fi început un nou spectacol.

Țesătura muzicală, care diferă de la act la act, cerea să-mi gradez vocea concomitent cu desfășurarea acțiunii scenice, pentru ca în actul III (unde țesătura dramatică alternează cu cea lirică) să ajung cu aceleași forțe vocale de la începutul spectacolului.

Pînă în stagiunea 1926–1927, am cîntat nenumărate roluri de mare răspundere, fără să încerc senzațiile tracului. (În cuprinsul lucrării pomenesc și de liniștea lăuntrică de care are nevoie artistul pentru a putea crea. Această liniște – pe lîngă celelalte elemente – e în funcție și de armonia colectivului în care trăiește și-și exercită profesiunea.)

Noi cei mai vîrstnici, după înființarea Operei romîne, am trecut prin multe încercări care ne-au provocat nemulțumiri și care fatal au destrămat oarecum și armonia în care eram obișnuiți să colaborăm. Cei cu nervii mai tari au trecut prin ele liniștiți dar eu m-am resimțit într-atît încît la un moment dat nu mai puteam să cînt și să interpretez rolurile așa cum înțelegeam. Simțeam în jurul meu o atmosferă care mă scotea din calmul meu obișnuit. În stagiunea 1926–1927 această situație atinsese punctul culminant.

Înainte de a intra în scenă și tot timpul cît cîntam, inima mi se bătea să se rupă, gura mi-era uscată, picioarele îmi tremurau, iar în laringe simțeam înțepături ca de ace !

Publicul nu observa neliniștea și turburările prin care treceam, mă aplauda la fel ca și înainte, dar eu nu eram mulțumit. Mi se părea că laudele ce mi se adu-

ceau erau făcute din politețe și din spirit de încurajare, iar cînd mă aflam în scenă, nu vedeam decît oameni care stăteau gata „să mă înghită" !

Neliniștit de ceea ce se petrecea cu mine, dar totodată conștient, căutam să verific dacă același lucru mi se întîmplă și în afara operei.

Am dat concerte în două orașe mari din țară, apoi în iunie 1927 concertul de la Paris acompaniat de George Enescu, iar după o lună am avut curajul să fac o audiție la teatrul *La Scala* din Milano în fața lui Toscanini.

În toate manifestările din vara acelui an, am constatat că vocea îmi era ușoară, iar senzațiile pe care le simțeam pe scena operei, nu le mai aveam. Eram iarăși stăpîn pe mine, cu atît mai mult cu cît după audiția de la teatrul *La Scala*, Toscanini mi-a comunicat că pot să mă consider ca și angajat.

Am plecat totuși spre țară, fiind convins că forțele mele refăcute trebuie să le folosesc pentru stagiunea teatrului nostru de operă din toamna anului 1927 ; dar spre desperarea mea, cum am revenit pe scena operei am simțit din nou senzațiile tracului, care de astă dată erau și mai accentuate. Ajunsesem să mă preocupe emisiunea vocii, care mi se părea că apucase pe un drum greșit și în loc să o stăpînesc eu, mă stăpînea ea pe mine. De aci decurgeau toate plictiselile.

Aveam doar două posibilități : să fac o carieră mediocră – din cauza stării psihice în care mă aflam – sau să tai răul de la rădăcină, luînd-o de la capăt.

Înțelegînd că neplăcutele senzații se datoresc numai obsesiei de care eram stăpînit, am luat o hotărîre care pot zice că în acea situație a fost eroică : mi-am dat pur și simplu demisia de la Operă !

Luna noiembrie 1927 – cînd am fost nevoit să părăsesc Opera – a reprezentat o perioadă foarte grea din viața mea. Eram atașat de opera noastră la a cărei înființare contribuisem și eu, dar, aflat la o mare răscruce, și pentru a nu ajunge la dezastrul total, am fost nevoit să o părăsesc, plecînd în necunoscut. Am luat din nou

drumul Italiei unde eram convins că voi reuși să scap din greul impas în care mă aflam. Acolo aveam pe bunul meu prieten și profesor din Milano care eram sigur că mă va ajuta să-mi recapăt liniștea dorită. Știam că vocea și nervii mei greu încercați se vor reface numai prin noi studii și că numai astfel voi putea să-mi continui cariera întreruptă atît de timpuriu.

Într-adevăr, după cîteva luni de studii făcute zilnic dimineața și după-amiaza, perseverînd cu o voință de fier pentru a-mi regăsi calea cea bună a impostării vocii mele, trăind într-o atmosferă de liniște și destindere, mi-am recăpătat încrederea în mine, semnînd contractul cu teatrul *La Scala*, unde urma să cînt în primele zile ale lunii aprilie 1928 rolul inchizitorului din opera *Don Carlos* de Verdi.

Pînă la începerea repetițiilor, am profitat de ocazia care mi s-a oferit de a cînta la Monte-Carlo, unde am primit un angajament pentru rolurile Ramfis din *Aida* de Verdi și Coline din *Boema* de Puccini. Prin spectacolele de la Monte-Carlo mi-am verificat buna stăpînire a nervilor.

Din păcate, o neglijență personală mi i-a zdruncinat din nou.

Înainte de a pleca din Milano spre Monte-Carlo, un prieten îmi atrăsese atenția : „dacă stai mai mult la Monte-Carlo, ia seama la întoarcere, căci între primăvara de acolo și clima umedă din Milano este o mare diferență ; toți milanezii care vin de pe coasta de azur se resimt".

Parcă i-a fost gura pocită !

Schimbarea bruscă de temperatură, la întoarcerea în Milano, mi-a fost fatală ! În urma unei răceli pe care n-am luat-o în seamă la început, am contractat o gripă infecțioasă din care cauză am fost nevoit să întrerup repetițiile atît de promițătoare începute la teatrul *La Scala*.

Boala grea de care am suferit a lăsat urme adînci în organismul meu ; abia mă mai puteam ține pe picioare, necum să pot relua repetițiile întrerupte.

Convalescența a durat mai mult decît mă așteptam, depășind data cînd era fixată premiera operei *Don Carlos* și cum *La Scala* pe acea vreme își închidea stagiunea la sfîrșitul lunii aprilie, am pierdut ocazia de a cînta într-un teatru în care orice artist dorește să se manifeste.

Acest eșec pe care l-am avut numai din cauza neglijenței mele, nu mi l-am putut ierta, iar lovitura primită cu această ocazie mi-a zdruncinat nervii într-atît, încît eram convins că nu voi mai fi capabil să apar vreodată pe scenă.

Descurajat la gîndul că va trebui să renunț la arta mea, slăbit din cauza bolii, eram dezorientat și lipsit de voință. Obsedat și de ideea că de această dată sufăr și de inimă, am plecat spre țară.

Regretatul doctor Danielopol, pe care l-am consultat după sosirea mea în țară, a rîs de mine, spunîndu-mi : „Dumneata bolnav de inimă ?! Cine ți-a băgat în cap ? Mor eu și dumneata vei trăi încă mult timp după mine !" Și chiar așa s-a întîmplat. Eu trăiesc și azi, iar el sărmanul, deși nu era prea înaintat în vîrstă cînd l-am consultat, a murit acum cîțiva ani.

Acestui minunat doctor îi păstrez și azi o mare recunoștință. Pot spune că numai datorită lui mi-am putut reîncepe activitatea de artist liric. El mi-a scos din cap ideea fixă că sufăr de inimă.

Învingînd și această obsesie, mi-a revenit dorința să-mi încerc din nou puterile, făcînd un turneu de concerte prin țară (nu aveam curajul să le încerc la operă).

În sfîrșit, cu nervii refăcuți în urma turneului, m-am încumetat în cele din urmă să reintru la opera noastră unde din toamna anului 1928 și pînă în anul 1955, cînd m-am retras, forțele mele morale și fizice nu m-au mai părăsit.

Am pomenit intenționat mai pe larg de o perioadă tristă din cariera mea, numai pentru a întări sfaturile și recomandările pe care le dau în această lucrare tuturor cîntăreților de profesie. Ele sînt urmarea multor încercări prin care am trecut eu însumi.

Nici un cîntăreț nu trebuie să uite că fără o perfectă sănătate nu se poate face carieră lirică ; consumul de energie depus de artist în timpul cîntului este comparabil cu cel al muncitorilor care fac muncă grea.

Emisiunea, frazarea, pronunțarea, interpretarea ideilor muzicale cer artistului nervi sănătoși, dar nervii sănătoși nu pot fi decît într-un corp sănătos.

De aceea, în afara igienii propriu-zise a vocii, cîntărețul mai trebuie să-și îngrijească întregul său organism ; aparatul vocal, atît de sensibil prin însăși alcătuirea lui, devine și mai sensibil cînd intervine o maladie.

Prin *îngrijire*, așa cum am mai pomenit, nu înțeleg o *îngrijire exagerată*. Am întîlnit destui cîntăreți care exagerau, ocupîndu-se numai de ei, de vocea lor.

Obsedați de așa-zisa îngrijire a glasului lor – fără să aibă nevoie – își maltratau coardele vocale sensibilizîndu-le. Beau ceaiuri fierbinți, făceau inhalații, se badijonau în gît și în nas cu fel de fel de medicamente care mai de care mai „miraculoase" ; ba, un tenor spaniol care era la Milano pe vremea cînd mă aflam și eu acolo, a băut o sticlă întreagă de gudron, convins că îi face vocea „clară"... Bineînțeles că după aceea a ajuns la spital.

Am mai întîlnit și dintre aceia care trăiau în camere mult prea încălzite și nu deschideau geamul de teama „curentului" ; se fereau de apa rece, atît de binefăcătoare organismului, iar cînd ieșeau în aer mai rece, abia atunci contractau o veritabilă răceală. Nu mai vorbesc de acei care exersau toată ziua spre a-și „dezvolta" vocea.

Toate aceste exagerări care le sensibilizau organismul, se datorau numai faptului că doreau să fie permanent cît mai „bine în voce".

„Bine în voce" nu poți fi îngrijindu-te exagerat. „Bine în voce" vei fi numai atunci cînd vei cînta *după o perfectă tehnică vocală* și cînd vei duce o viață rațională, cumpătată.

★

Tracul se manifestă în cele mai variate şi multiple forme.

Unele sînt puţin periculoase, altele de-a dreptul dezastruoase, toate în funcţie numai de sistemul nervos al artistului.

Am văzut destui cîntăreţi care, deşi nu erau indispuşi vocal, la ideea că trebuie să apară în public, erau cuprinşi de trac.

Soprana Alexandra Feraru, la debutul său în opera comică *De-aş fi rege,* în momentul cînd trebuia să intre în scenă, de frică, n-a mai avut curajul s-o facă. Dacă regizorul din culise n-ar fi luat-o în braţe să-i facă vînt în scenă, glasul său frumos n-ar mai fi fost auzit niciodată.

În unele cazuri tracul a scurtat activitatea unui artist, în altele a denaturat complet vocea şi calităţile artistice ale unor cîntăreţi.

Nu rare au fost cazurile în care cel stăpînit de trac a renunţat de la bun început să mai urce treptele scenei.

Am auzit cîntăreţi cu voci frumoase care din cauza tracului au părăsit pur şi simplu scena în mijlocul actului.

Alţii în schimb, fără să fi avut voci excepţionale, datorită bunelor studii şi a nervilor sănătoşi, au făcut carieră înaintea celor cu voci frumoase dar cu nervii slabi.

Acum treizeci şi cinci de ani, soprana Elena Ivony (angajata operei noastre) simţind că emoţiile o cotropesc şi că nervii nu o mai ajută, a simulat un leşin chiar în timpul cînd cînta aria Sentei din *Vasul fantomă* de Wagner.

Tenorul Mihail Nasta, de cîte ori venea în ţară şi era programat să cînte spectacole de operă, avea trac. Fiind distribuit o dată în *Aida,* în dimineaţa spectacolului l-a apucat un sughiţ nervos care nu l-a părăsit decît după ce s-a anunţat că reprezentaţia nu va mai avea loc. După cîtva timp, stabilindu-se definitiv în ţară, a fost angajat la opera noastră. Aci, făcînd dese repetiţii cu partenerii, familiarizîndu-se cu teatrul şi cu publicul nostru, n-a mai avut trac. Aceasta înseamnă că tracul nu intervenea

decît atunci cînd schimba cadrul în care era obişnuit să cînte.

De altfel, nu este primul caz pe care l-am cunoscut. Într-o stagiune a operei italiene la Bucureşti, primadona Rosa Caligaris Marti a fost cuprinsă de trac în timpul spectacolului, iar reprezentaţia a trebuit să fie întreruptă.

În anul 1920, aflîndu-mă la Milano, artistul Petrovschi, fost prim tenor al operei imperiale din Petersburg, s-a hotărît să facă audiţie la teatrul *La Scala* în vederea unui angajament. A cîntat aria „Questa o quella" din *Rigoletto,* adică ar fi trebuit să o cînte, fiindcă pe la jumătatea ei, picioarele au început să-i tremure ; emoţionat peste măsură, a cerut comisiei care-l audia să-i dea voie să întrerupă audiţia pentru cîteva clipe, spre a-şi linişti nervii.

Maestrul Toscanini, care se afla în comisie, înţelegător, a aşteptat liniştirea bietului tenor, care după cîteva minute a început aria cu mult curaj. Exact în locul în care s-a oprit prima oară, s-a poticnit însă şi a doua oară. Zdrobit de emoţie, a căzut pe scaun, cerîndu-şi scuze, jenat, că nu mai poate continua !

Seara, întîlnindu-l în Galerie la cafenea, mi-a spus : „Doisprezece ani am cîntat la Petersburg nenumărate opere ; în Anglia, de unde vin acum, am dat multe concerte şi n-am avut nici un accident, ca pe „blestemata" asta de scenă a Scalei, unde, numai în faţa cîtorva oameni, m-am făcut de rîs" !

Sfătuiesc pe artişti ca în timpul spectacolului să nu se gîndească la numărul actelor, să se autosugestioneze că n-au de cîntat decît un singur act. O dată terminat actul, numai atunci să se gîndească la următorul ; întocmai ca atunci cînd ai de dus o greutate mare – o pui mereu jos, înşelîndu-te că ai din ce în ce „tot mai puţin" pînă la destinaţie.

Aşa-zisele „audiţii", care decid angajarea tinerilor artişti, sînt, din cauza tracului, adevărate chinuri ; dacă în toate meseriile „două şi cu două fac patru", în cînt nu face tot atît şi cu atît mai puţin într-o audiţie, unde

cel care debutează nu poate face dovada întregului său talent, din cauza tracului.

Pentru artistul obișnuit cu scena, liniștea este în funcție nu numai de buna stare a nervilor săi, ci și de buna studiere a rolului. Dacă artistul intră în spectacol cu rolul sumar studiat, pe lîngă emoțiile apariției pe scenă, el mai are și emoțiile cauzate de nesiguranță.

Orice artist, fie el cît de celebru, are emoții înainte de a intra în scenă și fiecare caută să și le stăpînească în felul său. Celebrul tenor Enrico Caruso își liniștea nervii, înaintea începerii spectacolului, aprinzînd zeci de țigări, una după alta, pe care nu le fuma, ci le arunca imediat într-un vas cu apă. Ettore Marcasa, celebrul bas al secolului trecut, își liniștea nervii cîntînd din chitară.

De obicei, după ce mă machiam și îmbrăcam costumul, căutam să-mi înlătur emoțiile respirînd profund de cîteva ori, așezat comod pe un scaun.

Pentru a nu fi obsedat de ideea că sînt emoționat, mă sugestionam zicîndu-mi că publicul îmi este prieten și că a venit la teatru să se delecteze la auzul vocii mele, pe care o apreciază. La fiecare început de spectacol nu aveam teamă, ci abia așteptam să apar pe scenă și să cînt publicului meu drag.

Dragi cîntăreți, nu vă temeți de public. El nu vine la teatru să vă critice el vine să se instruiască, să se bucure de frumusețile artei.

În mod obișnuit după ce mă machiam și îmi îmbrăcam costumul, îmi mai rămînea o oră liberă pînă la ridicarea cortinei și-mi întrebuințam timpul verificînd pe scenă dacă masa, fotoliul, canapeaua sau alte obiecte de care mă foloseam în seara respectivă erau la locul lor.

Lipsa obiectelor sau schimbarea așezării mobilelor, altfel decît eram obișnuit eu la repetițiile generale, m-ar fi derutat și mi-ar fi stricat efectele scenice care sînt strîns legate de interpretarea vocală.

Cînd jucam roluri în care întrebuințam spada, o încercam înainte de a intra în scenă, ca nu cumva să fie înțepenită.

Barba și mustățile care se pot dezlipi din cauza transpirației, constituiau și ele una din grijile mele. Dacă aveam de scos pălăria, primul meu gînd era să nu o ridic smucind-o și să mă asigur totodată că la ridicarea ei nu mi-am deranjat vreo șuviță de păr din perucă. Atunci, cu gestul cel mai natural, îmi treceam mîna prin păr, netezindu-l, socotind că este un gest firesc oricărui personaj, indiferent de epocă. Mi-a fost dat să văd cîndva, într-un spectacol de operă, un bariton care, o dată cu pălăria, și-a scos și peruca, ce nu era, probabil, bine fixată pe cap. Ilaritatea acelui greu moment m-a impresionat în mod neplăcut.

Obiceiul de a-mi trece mîna prin păr, la scoaterea pălăriei pe scenă, l-am luat dintr-un spectacol cu *Lohengrin*, în care jucam rolul regelui. În actul I, regele își face rugăciunea scoțîndu-și coroana. Am făcut întocmai cum mai făcusem și altă dată și cum îmi indica rolul ; dar în acea seară, o șuviță de păr mi s-a agățat de coroană și mi-a căzut peste ochi.

După ce înainte de ridicarea cortinei mă asiguram că totul este în regulă, mă plimbam prin scenă, luînd atitudinea personajului, cu pașii, gesturile și expresia feței lui ; așa îl văzusem eu pe Ermette Novelli în tinerețea mea. Ermette Novelli, marele artist, fiind angajat în 1905 la Teatrul Național, a jucat la noi în țară 12 spectacole neuitate.

În acel an eu făceam parte din compania de operă italiană și îmi petreceam timpul prin culise pentru a vedea și observa ceea ce se petrece dincolo de cortină. Spre surprinderea mea, l-am văzut pe Novelli, înainte de a intra în scenă, făcînd diferite gesturi din mîini săltînd și sărind prin culise, mișcîndu-și mușchii obrazului, făcînd gimnastica maxilarelor etc. Atunci mi-am dat seama că tot ce făcea el nu era altceva decît mijlocul cel mai bun de a te pune „în formă" și în „atmosferă".

Ca să mă familiarizez cu publicul, priveam prin ochiul cortinei în sală, și prin aceasta simțeam și binevenita

liniște, așteptînd cu încredere și nerăbdare ridicarea cortinei.

Dacă aveam de cîntat scene cu fața spre public, îmi îndreptam totdeauna privirea spre fundul sălii, puțin deasupra capetelor spectatorilor, pentru ca să se poată înțelege, din expresia întregii mele figuri și mai ales din aceea a ochilor, stările sufletești ale personajelor pe care le interpretam.

Dirijorul, unul din factorii de răspundere ai spectacolului, nu a constituit pentru mine o grijă, deoarece, după cum am amintit, nu am intrat niciodată în scenă nepregătit din punct de vedere muzical.

Dacă aveam de cîntat opere în care se schimba din cînd în cînd tempoul, sau aveam de susținut pasaje de care depindea „intrarea" celorlalți parteneri, totuși pentru a fi mai sigur că nu greșesc și în felul acesta să derutez pe ceilalți, „furam" cu coada ochiului mișcarea sau intrarea indicată de dirijor.

De asemenea, pentru că rolul era bine studiat și textul îl aveam bine fixat în memorie, uitam de existența sufleorului.

Obiceiul unor cîntăreți de a privi fix la mîna dirijorului sau a-și bate inconștient tactul cu mîna sau cu piciorul, precum și acela de a apleca ochii la cușca sufleorului, care pe lîngă obligația de a șopti textul, o mai are și pe aceea de a bate măsura la fel ca dirijorul, este cu totul neartistic.

Acest obicei îl face pe artist rigid, preocupat, și-l detașează de ansamblu și de subiect. Din experiența mea personală, din exemplele negative întîmplate în jurul meu, din observațiile făcute încă de la începuturile activității mele artistice, pot spune că am tras concluziile cele mai sănătoase.

Cum ai putea să nu tragi concluzii sănătoase cînd vezi cu ochii, așa cum am văzut eu un bas care juca pe Angelotti din *Tosca* și în scena în care căuta cheia la picioarele statuii Madonei, umbla pe vine, bîjbîind neconvin-

gător cu mîinile pe podele, iar cu ochii privea speriat la dirijor ca să nu piardă replicile.

Sau un altul, care interpretînd pe Contele de Luna din *Trubadurul*, s-a duelat cu spada băgată în teacă, pentru că era înțepenită și n-a mai putut s-o scoată la momentul potrivit.

Tot în *Trubadurul*, o mezzo-soprană care, în loc să întindă spada tenorului, i-a dat doar teaca goală, căci spada căzuse de mult.

Vă închipuiți ce rîsete stîrnesc în public aceste scene și ce defect considerabil constituie pentru un artist lipsa de prevedere.

Prevederea și buna pregătire scenică nu sînt necesare numai pentru a-l scuti de ridicol, ci chiar pentru a-l feri de nefastele urmări ale tracului.

De obicei, acestea se petreceau în trecut, cînd se lucra cu totul în alte condiții decît astăzi.

Pe atunci un artist începător nu ajungea să cînte un rol principal cu prea multă ușurință.

Cei distribuiți să dubleze rolurile unei opere care se da în premieră cîntau după ce „protagonistul" (în majoritatea cazurilor „bine susținut") se plictisea de rol. Dacă „dublura" dădea dovadă de calități și „promitea", atunci „protagonistul" nu mai lăsa rolul din mînă decît în cazul cînd se îmbolnăvea.

Mai erau în operă și din aceia care nu erau distribuiți cu ocazia premierei, dar simțeau că li s-ar potrivi rolul respectiv. După multe stăruințe reușeau să-l repete la cabină cu pianistul și dacă acesta găsea, din cine știe ce pricini, că artistul în cauză nu corespundea vederilor și gustului său artistic, rămînea cu rolul învățat muzical, dar fără a ajunge să-l repete pe scenă.

Apoi intervenea dirijorul și regizorul prin a cărui „sită" trebuia să treacă debutantul și dacă aceștia găseau că rolul nu i se potrivește scenic și vocal, nu ajungea să-l cînte în spectacol.

Nimeni nu se întreba dacă respingerea a fost făcută pe drept sau pe nedrept. Dar... cum un cîntăreț nu întot-

deauna este bine în voce şi cum de multe ori se întîmplă ca toţi cei distribuiţi într-un rol să fie bolnavi, aceasta era singura ocazie cînd cel cu rolul învăţat apuca şi el spectacolul mult „visat" !

Atunci i se fixa în grabă 2–3 repetiţii de ansamblu făcute cu pianul, fără costume şi numai cu un „decor marcat".

Uneori se întîmpla să fie anunţat chiar în dimineaţa spectacolului şi intra în scenă numai cu o singură repetiţie la care, de multe ori, nu puteau fi prezenţi toţi interpreţii ; uneori lipsea chiar partenerul sau partenera cu care avea de cîntat duete.

Pregătit în grabă, bietul artist-debutant care avea de susţinut un rol de răspundere, cînta seara cu un partener cu a cărui voce nu ştia dacă se acordă, fără să mai vorbesc de jocul de scenă.

Cred că sînteţi de acord că în asemenea condiţii nu putea să nu fie cuprins de trac. El nu ştia de ce să se ocupe mai întîi : de emisiunea vocii, de interpretare, de felul cum să se descurce în scenă şi cum să folosească costumul etc.

Se mai întîmpla să-l „strîngă puţin" şi cizmele sau să-i fie „prea largi" căci de la o zi la alta nu se putea lucra o încălţăminte, oricîtă bunăvoinţă ar fi fost.

Lucrul cel mai greu şi cel mai important era însă sunetul orchestrei cu care nu era obişnuit, deoarece cu orchestra nu repetau decît artiştii care cîntau în premieră.

Copleşit de permanente emoţii, artistul-debutant trecea cu greu obstacolele inerente unui rol de răspundere, şi nu toţi puteau reuşi întru totul de la început, căci aşa cum pomenesc în această lucrare, nu toţi artiştii sînt croiţi la fel : unii sînt mai timizi, dar cu bunăvoinţă se pot forma încetul cu încetul, alţii sînt mai curajoşi şi reuşesc mai repede.

Dacă reuşea să iasă cu „faţa curată", i se mai încredinţa şi un alt rol (pregătit în aceleaşi condiţii) şi încetul cu încetul îşi făcea un modest loc printre artiştii care „promiteau".

Aşa s-au format mulţi artişti merituoşi ai operei noastre, pe care eu i-am socotit în acea vreme „eroi" şi care se menţin şi astăzi, făcînd fală instituţiei noastre.

Cei care nu au reuşit, au rămas obsedaţi de eşecul lor, lăsîndu-se stăpîniţi de trac şi nemaiavînd curajul să cînte un rol principal ; pentru că au ţinut la această „carieră", s-au rezumat la roluri secundare, roluri ce nu întotdeauna se potriveau glasului lor.

Astăzi, datorită muncii din teatrul nostru, datorită concursului ce se dă artiştilor tineri, prin condiţiile excepţionale ce li se oferă, dacă nu sînt strălucitori la debutul lor, sînt încurajaţi şi încercaţi în alte roluri.

Cînd începe studierea unei opere noi, se pregătesc scenic şi muzical două, trei echipe de cîntăreţi în care, pe lîngă cei mai vechi, intră şi tineretul.

Astfel s-au format tinerele cadre ale operei noastre, pentru care, faţă de excepţionalele condiţii pe care le au la dispoziţie, orice efort de muncă din partea lor nu este prea mare.

Pregătiţi temeinic de dirijor şi regizor, repetînd rolul prin rotaţie, fiecare interpret cu costumul şi încălţămintea pe măsura lui, familiarizaţi cu scena şi orchestra... numai dacă ar fi total lipsiţi de calităţi n-ar putea face faţă cerinţelor scenei de operă.

Aşadar, la formarea şi ridicarea unui element tînăr contribuie dirijorul şi regizorul. Acestora, pe lîngă pregătirea profesională, li se mai cere şi darul de a descoperi calităţile preţioase din fiecare artist. Ei nu trebuie să uite că artistul nu este perfect dintru început ; pentru aceasta trebuie să dea dovadă de multă înţelegere şi răbdare.

Lipsa de întrebuinţare a unui artist este cel mai mare rău ce i se poate face. Un cîntăreţ care apare pe scenă o dată sau de două ori într-o stagiune, îşi pierde încrederea în sine, oricîte calităţi ar avea şi atunci cînd are de cîntat se simte stăpînit de trac.

Tracul intervine, după cum vedeţi, din te miri ce ! O observaţie a regizorului sau dirijorului făcută ceva mai brutal la repetiţie, cînd nervii actorului sînt încordaţi, o atitudine ostilă a vreunui coleg, o repetiţie nu prea reuşită din punct de vedere vocal îl pot tulbura pe artistul emotiv, într-atît încît dacă nu-i încurajat pînă cînd ajunge să cînte în faţa publicului, artistul este obsedat de toate neplăcerile încercate în cursul repetiţiilor.

Artişti cu voci frumoase şi talentaţi şi-au ratat succesul din cauza unei singure vorbe nelalocul ei. O vorbă bună ridică moralul artistului, o apreciere răutăcioasă îl poate doborî.

Dacă unii cîntăreţi sensibili şi conştiincioşi pot fi influenţaţi chiar de un lucru de nimic, am văzut şi din aceia care primesc orice observaţie cu nepăsare, căutînd să-şi facă drum prin orice mijloace.

Povestesc în cartea mea de amintiri despre un bariton sicilian, din cei „iuţi la mînie", care primea dese observaţii din partea dirijorului, pentru că nu emitea o anumită notă aşa cum trebuia. Deoarece ştia că din această cauză dirijorul l-ar fi putut protesta, cerînd impresarului să-l schimbe – aşa cum se întîmplă în Italia cînd un artist nu corespunde – îndrăzneţul sicilian a împrăştiat zvonul că „bagă cuţitul şi în impresar şi în dirijor" ! În timpul repetiţiei următoare, la o nouă observaţie a dirijorului, baritonul, furios peste măsură, a scos din buzunar un cuţit sicilian repezindu-se la partitură ca să radă nota cu pricina, exclamînd enervat : „Să radem de aici nota asta urîtă, cine dracu a scris-o ?" Iată un nebun care n-avea nervi şi care era încredinţat că se mai poate face carieră şi altfel decît prin exersarea unei bune emisiuni. Ceea ce-l interesa pe el era „raderea" notei, nu buna ei emitere.

Sînt artişti care se impresionează chiar cînd întîlnesc o persoană dezagreabilă în culise, sau cînd o văd în sală şi ştiu că sînt priviţi cu „ochi răi". De aceea recomand tuturor artiştilor să evite pe cît se poate vizitele în cabină înainte de sfîrşitul spectacolului ; nu toate vizitele

sînt făcute din dragoste sau din spirit de încurajare. Mai sînt şi dintre aceia care printr-un cuvînt „inocent" sau printr-o apreciere proastă, aruncată ca din întîmplare, îţi strecoară în suflet cea mai mare răutate. Orice cuvînt spus cu intenţia de a-ţi sădi în suflet îndoiala în puterile tale prinde rădăcini, nervii fiind încordaţi înainte de intrarea în scenă. Vizitele în cabină de altfel mai au şi dezavantajul că te scot din atmosfera personajului pe care-l întruchipezi şi te îndreaptă către preocupări neartistice, te determină să intri în scenă răvăşit de conversaţii banale şi-ţi îngreunează posibilităţile de a te simţi „în pielea personajului", după cum se spune în limbajul nostru actoricesc. Dacă pentru artiştii cu experienţă, stăpîni pe posibilităţile lor, aceste răutăţi nu au prea mare importanţă, pentru mulţi, şi în special pentru începători, un cuvînt nelalocul lui, azvîrlit înainte de începerea spectacolului sau în pauze, poate să-l răstoarne, silindu-l să nu mai fie la înălţimea rolului şi să-i compromită succesul.

Comentariile răutăcioase ale colegilor din pauzele spectacolului, făcute în foaier, sînt de asemenea descurajatoare pentru interpreţi – dacă le ajung la urechi – şi pot influenţa neplăcut şi publicul ascultător. Pe vremea cînd eram în Italia, am fost angajat, pentru o stagiune, la opera din Cairo. Direcţia acestei opere interzicea artiştilor care nu făceau parte din distribuţia spectacolului intrarea în teatru. Măsura era bine gîndită, căci în acest fel se evitau comentariile răutăcioase, care se răsfrîngeau asupra artiştilor şi bineînţeles şi asupra reuşitei spectacolelor.

O perfectă colaborare între colegi este cît se poate de necesară pentru liniştirea nervilor fiecăruia.

Cu cît artistul este mai mare, cu atît el trebuie să fie mai bun, mai îngăduitor, mai înţelegător cu ceilalţi parteneri cu care cîntă şi mai ales faţă de cei distribuiţi în roluri mai mici. Orice artist este sensibil şi dacă studiază sau cîntă pe scenă cu ideea că are alături un partener răutăcios sau distant, care îi critică fiecare gest sau fiecare notă, poate fi stăpînit de trac.

Fără a ne ascunde după degete, trebuie să recunoaştem că în teatru este destul de frecventă gelozia dintre colegi. Nimeni nu poate lua ceea ce este al altuia şi, mai ales în teatru, nimeni nu poate lua talentul altuia sau cînta cu vocea altuia.

George Folescu, Sigismund Zaleski şi George Niculescu-Basu (iunie 1933).

Fiecare artist se ridică numai prin propriile sale calităţi şi numai acestea pot să-l impună aprecierii publicului.

În anul 1932, Folescu, Sigismund Zaleschi şi cu mine ne-am hotărît să dăm împreună cîteva concerte prin ţară.

Nici unul dintre noi nu ne-am gîndit că vocea unuia ar putea place mai mult publicului decît a celuilalt sau că succesul unuia ar putea umbri succesul celuilalt.

Am ţinut doar ca acest concert să aibă o ţinută artistică corespunzătoare şi să nu capete aspectul unei curse pentru a ieşi fiecare în evidenţă.

Publicul, impresionat de programul bine chibzuit şi de interpretarea noastră, năvălea în cabine, şi ne felicita, întrebîndu-ne :

– Bravo ! Mai rar concert dat de trei cîntăreţi cu voci grave.

– Dar ce v-a venit nene, toţi trei deodată ?

– Nu sînteţi geloşi unul pe celălalt ?

Cît de frumos este să nu cunoaştem sentimentul geloziei şi al invidiei, să ne ajutăm între noi şi să fim buni şi înţelegători cu fiecare, cu atît mai mult cu cît toţi avem acelaşi ţel.

Celebra cîntăreaţă Felia Litvin povesteşte în amintirile sale că odată în opera Rusalka de Dargomîjski, fiind la un moment dat în genunchi şi neputîndu-se ridica – din cine ştie ce motive – i-a şoptit partenerului ei, celebrul Şaliapin, care interpreta pe morar : „ridică-mă..." şi Şaliapin s-a repezit s-o ajute.

Pe vremea cînd eram în Italia, auzeam că un tenor celebru, căruia i se spunea „divinul Mario", era atît de gelos pe succesele soţiei sale (tot cîntăreaţă şi ea) încît atunci cînd cîntau împreună şi cînd bineînţeles publicul îi aplauda pe amîndoi, „divinul Mario" îşi împiedica soţia să iasă la rampă. Acest fapt nu-i oprea totuşi ca după spectacol să iasă amîndoi într-o perfectă armonie.

Colegi geloşi am întîlnit şi eu în cariera mea şi asta chiar cînd cîntau roluri diferite.

Unii, ca să iasă numai ei în evidenţă, făceau orice ca să-şi umbrească partenerul : fie că spuneau un cuvînt neplăcut în cabină cînd se deghizau împreună, fie că făceau o glumă de prost gust, totul era făcut cu scopul de a-l demoraliza înainte de a începe spectacolul.

În timpul spectacolului, procedau la fel : un joc de scenă brutal pentru a-i lua respirația partenerei sau partenerului, o îmbrîncitură dată ca „din nebăgare de seamă", un spate întors în timpul pauzelor cînd nu avea de cîntat „gelosul", fără a mai vorbi de ce se petrecea la repetiții, cînd se puteau manifesta „mai în voie".

Pe acești oameni „plini de ei", invidioși și orbiți de gelozie, care uzau de cele mai meschine mijloace, cred că nimeni nu-i poate numi artiști ; eu nu-i pot numi nici chiar „colegi".

Aceste porniri urîte și care nu au nimic comun cu noțiunea de artist se petreceau pe vremea cînd un artist trebuia să recurgă la tot felul de procedee pentru a se putea manifesta pe o scenă.

Astăzi, toți cei care au talent și sînt apți pentru a face față cerințelor scenei au create toate condițiile pentru valorificarea posibilităților lor. Regimul nostru de democrație populară organizează educarea tineretului artistic în spiritul unei morale sănătoase, a principialității și a exigenței tot mai mari în pregătirea lor profesională.

Fiecare cîntăreț, fiecare actor este un creator. El trebuie să se străduiască și să facă tot ceea ce-i stă în putință pentru a realiza un spectacol bun, adevărat, strîns legat de viață, ca în felul acesta să poată contribui, prin arta sa, la educarea poporului nostru, la ridicarea gustului artistic al publicului spectator.

Artistul adevărat este acela care transmite „fiorul frumosului" prin arta sa, și nu se lasă posedat de sentimente josnice pentru tovarășii săi de artă.

Celebra Felia Litvin povestește că, avînd de cîntat cu marele tenor Jean de Reszké în opera *Tristan și Isolda* (rol pe care Felia Litvin îl cînta pentru prima oară) la prima repetiție tenorul, avînd impresia că Felia Litvin nu corespunde rolului, i-a spus : „Nu cred că-ți merge rolul acesta". Atinsă grav de aprecierea partenerului său, Litvin, ajunsă acasă, a izbucnit în plîns. La repetiția generală, același Reszké i-a spus : „Bravo Felia, ești admirabilă în rol". Iată dar, cum și cei mai mari

artiști se pot înșela. Vă puteți da seama în ce stare sufletească ar fi putut cînta Litvin spectacolul, dacă colegul ei n-ar fi recunoscut că s-a înșelat ?

Eu m-am considerat totdeauna un bun partener pentru colegi, pentru că înțelegeam că fiecare dintre ei se luptă, cum m-am luptat și eu, ca să-și cîștige un loc în artă. Știam ce înseamnă nervii unui artist în scenă, știam cît muncește fiecare pentru ca să realizeze un rol, o interpretare bună.

În atîția ani de teatru, am cîntat cu fel de fel de parteneri. Teatrul adună laolaltă oameni cu diferite caractere și modul de a se purta al fiecăruia variază de la om la om, după educația primită. Din moment ce începeam studierea unei opere, toți deopotrivă lăsam la o parte orice animozitate și colaboram cît mai armonios.

Singurul nostru gînd era ca munca noastră să dea roade cît mai frumoase, ridicînd, prin aceasta, prestigiul instituției din care făceam parte.

Mi se pare atît de nefiresc ca un artist care e menit să exprime prin arta sa „frumosul" să fie cuprins de sentimentul josnic al geloziei.

Armonia și buna înțelegere dintre colegi contribuie la menținerea prestigiului lor și chiar și la evitarea tracului.

Colegii mei de operă italieni, cu care am cîntat, își ascundeau diversele forme de manifestare ale tracului prin fel de fel de mijloace.

La ce nu recurgeau ! La superstiții naive, copilărești, care le aduceau o oarecare liniște de moment. Unii purtau la dinșii fetișuri, amulete, cîte o fotografie dragă a cuiva din familie, cu credința că le poartă noroc, își împodobeau masa de machiaj cu fel de fel de obiecte etc. Toate aceste naivități, dacă nu-i liniștea complet, cel puțin le abătea gîndul de la diferitele inhibiții sau complexe.

Celebrul tenor Giuseppe Anselmi, care a cîntat mult în Rusia, avea una din cele mai ciudate superstiții. În seara debutului său, în drumul de la cabină la scenă,

s-a izbit de un pompier care-i sta în cale. Ei bine, i-a intrat în cap că pompierul i-a purtat noroc şi de atunci oriunde ar fi cîntat, soţia lui, în culise, avea grijă ca pompierul de serviciu de pe scenă să iasă în calea lui Anselmi şi să se izbească de el ca din întîmplare, întocmai ca la debut. Numai aşa intra liniştit în scenă.

Emoţiile şi tracul sînt foarte frecvente în viaţa artistică.

Emoţiile încep la unii artişti cu cîteva ore înainte de a intra în scenă, iar la alţii, mai emotivi, chiar cu cîteva zile înainte. Artiştii rutinaţi, după cum am mai spus, nu sînt scutiţi de emoţii, dar numai pînă la intrarea în scenă. O dată intraţi în rol, se liniştesc încetul cu încetul.

L-am văzut pe Sigismund Zaleschi, fost bariton şi regizor la opera noastră, cîntînd într-o seară rolul lui Boris Godunov. Era calm şi liniştit înaintea reprezentaţiei. Foarte surprins, ştiind prin ce emoţii treceam eu în aceeaşi situaţie, tocmai cînd voiam să-l felicit pentru calmul lui, mi-a întins o mînă rece, ca un sloi de gheaţă...

Este necesar ca atunci cînd îţi vezi partenerii nervoşi să-i ajuţi cu orice îţi trece prin minte : o strîngere de mînă, o privire caldă, un cuvînt bun strecurat în şoaptă, reuşesc să-i liniştească mai mult decît orice medicament ar lua.

Susţinerea moralului partenerilor noştri, colaborarea artistică şi colegială, fac parte din obligaţiile tuturor artiştilor, căci oricine ştie ce urmări poate avea tracul pentru un artist şi chiar pentru buna reuşită a unui spectacol.

Tenorul Vrăbiescu, de cîte ori apărea în *Lohengrin*, după ce cînta primele fraze cu care-şi trimetea lebăda „acasă", se întorcea spre mine, care cîntam pe regele Enric Păsărarul şi se uita în ochii mei, aşteptînd verdictul. Eu îi şopteam printre dinţi : „Extraordinar... bravo" ! Două cuvinte numai, spuse la momentul potrivit, erau de ajuns să-l încurajeze, pentru ca frazele următoare cu care îl salută Lohengrin pe rege, să fie mai clare şi mai viguroase.

Pe cînd cîntam la Lisabona în opera *Mefistofele* de Boito, înainte de începerea spectacolului mă plimbam nervos pe scenă. Şi pe drept cuvînt, căci cîntam într-un teatru al cărui public ştiam cît este de pretenţios şi în faţa căruia apăream pentru prima oară. Coriştii, care se ştie că sînt cei mai în măsură să te judece, văzîndu-mă agitat, au făcut cerc în jurul meu, unii admirîndu-mi costumul, alţii apreciindu-mi machiajul, iar cei mai mulţi complimentîndu-mi glasul. Aceste dovezi de simpatie au reuşit să mă liniştească într-atît, încît în momentul în care s-a ridicat cortina, am intrat în scenă cu mai multă încredere şi bineînţeles mai liniştit.

Toţi artiştii sînt cuprinşi într-o mai mare sau mai mică măsură de emoţii. Unii se laudă însă că sînt calmi, dar cînd vorbeşti cu ei, observi că sînt palizi, agitaţi, sau că tremură.

Singura posibilitate de combatere a tracului este aceea a educării voinţei.

Am cunoscut colegi care pentru a-şi linişti nervii, beau alcool înainte de a intra în scenă sau întrebuinţau diferite medicamente.

Aşa-zisele calmante ale cîntăreţilor constituie o mare pacoste. O dată obişnuit cu calmantul nu te mai poţi dezbăra de el şi cu timpul, nemaifăcîndu-şi efectul scontat, fatal trebuie să măreşti doza, ceea ce duce lent la intoxicarea organismului, la debilitarea nervilor şi chiar la slăbirea întregului aparat vocal.

La Parma, dirijorul Tulio Serafin ne spunea că singurul leac contra tracului, leac pe care nu-l găseşti în nici o farmacie, este acela de a duce o viaţă ponderată şi liniştită, o viaţă de cîntăreţ, pentru a fi totdeauna în voce. De altfel, adăugă el, „un artist care este în voce, n-ar trebui să aibă «nervi» în scenă... ! ?"

După cum am mai spus, nu eram lipsit de emoţii în ziua spectacolului. În ziua aceea, căutam să nu mă gîndesc prea mult la rolul pe care îl aveam de interpretat. Făceam o plimbare pe jos pînă la şosea, unde-mi încărcam plămînii cu aer curat şi admirînd natura – calmantul

ideal al nervilor tuturor muritorilor – uitam şi de rol şi de operă.

La întoarcere, după ce mă odihneam puţin, îmi exersam vocea cîntînd uşor unul sau două exerciţii. La o jumătate de oră după ce luam dejunul, mă odihneam o singură oră (somnul îndelungat înainte de spectacol nu este indicat cîntăreţilor, căci moleşeşte corpul).

Aşezat în faţa mesei de deghizat, mă îndepărtam de orice preocupare a vieţii din afară de teatru, concentrîndu-mă numai asupra personajului şi din momentul în care îmbrăcam costumul, simţeam că încep să-mi trăiesc rolul.

Zeci de ani de carieră, cîntînd în teatrele noastre din ţară şi străinătate, nu am folosit nici un medicament din cele despre care se spune că ar calma „nervii".

O singură dată, acum 11 ani, m-am abătut de la acest principiu, şi atunci vă rog să credeţi, mi-a fost fatal. Dar iată cum au decurs lucrurile :

Am fost invitat la Cluj să cînt trei spectacole : *Bărbierul din Sevilla* şi *Mireasa vîndută* la Opera romînă, *Don Pasqualle* la Opera maghiară. Toate trei fiind în repertoriul Operei din Bucureşti, le cîntam obişnuit în fiecare săptămînă. Sosit la Cluj mă simţeam perfect în voce, pentru că ştiam cum să mă îngrijesc ca să nu am nici o surpriză vocală. Cu teatrul şi publicul din Cluj eram familiarizat, cîntasem de multe ori acolo şi deci eram liniştit, astfel că spectacolul cu *Bărbierul din Sevilla* a decurs normal.

Nu m-am simţit totuşi „în apele mele", din cauza regiei care era complet diferită de cea de la Opera din Bucureşti.

În această regie am cîntat pe Don Basilio din anul 1922 pînă în anul 1955 şi oricîtă rutină scenică aveam cînd am cîntat la Cluj, totuşi nu am putut cuprinde totul dintr-o singură repetiţie de scenă. Pentru a nu-mi da probleme de joc în timpul cîntului, s-ar fi cuvenit ca regizorul-gazdă de la Cluj să fie mai puţin intransigent, cu atît mai mult cu cît eu eram musafir şi de obicei, cînd

este invitat un artist să cînte într-un alt teatru, regizorul este obligat să facă şi oarecari concesii, căci publicul

George Niculescu-Basu în rolul lui Kezal din opera *Mireasa vîndută* de Smetana.

aşteaptă în primul rînd să audă vocea cîntăreţului invitat şi apoi să-l vadă alergînd prin scenă.

Enervat din cauza lipsei de înțelegere și considerație care mi-a arătat-o tînărul regizor-gazdă de la opera din Cluj, am fost atît de tulburat după primul spectacol încît nu am mai avut odihnă.

Știind că al doilea spectacol *Mireasa vîndută* este regizat de același regizor „fantezist" și intransigent, am intrat la griji, gîndindu-mă că în acest spectacol mă pot aștepta la surprize și mai neplăcute din punct de vedere scenic, decît cele din *Bărbierul din Sevilla.*

Rolul lui Kezal din *Mireasa vîndută* este un rol de compoziție care se bazează, pe lîngă voce, și pe un joc de scenă strîns legat de al celorlalți interpreți. Oricîtă pricepere și bunăvoință aș fi avut, știam că dacă jocul celorlalți interpreți nu se acorda cu jocul meu, nu voi putea arăta măsura posibilităților mele în acest rol destul de greu de interpretat. Nervos cum nu am mai fost niciodată, am recurs la un medicament despre care auzisem că e un bun calmant, fără să știu ce conține. Într-adevăr, în ajunul spectacolului mi-a folosit, căci am putut în sfîrșit să adorm. Pentru a-mi asigura odihna dinaintea reprezentației, am mai luat o doză și în după-amiaza spectacolului.

Seara, cînd am început primele fraze, mi-am simțit faringele mult prea uscat, iar sunetele lipsite de intensitate. Am continuat să cînt, crezînd că este ceva trecător și că se datorează enervării și încordării cu care am intrat în scenă.

În momentul cînd m-am așezat pe scenă în fața mesei unde stăteau și părinții Majenkăi, starea mea de enervare a ajuns la paroxim : scaunul și masa erau... bătute în cuie, de podea ! Iar locul dintre scaun și masă era atît de neîncăpător, încît am fost nevoit să-mi strîng picioarele, ca să nu le lovesc de ale partenerilor mei.

Ați mai auzit voi ca o mobilă și mai ales un scaun care trebuie mișcat să fie bătute în cuie de podea ? ! Am cîntat pe multe scene, dar acest lucru nu l-am pomenit !

Rolul lui Kezal nu este un rol static, din contră, îți cere multă mișcare. Interpretul trebuie să joace deci cît mai degajat și natural.

George Niculescu-Basu în rolul lui Kezal din opera *Mireasa vîndută* de Smetana.

În actul I, unde Kezal propune căsătorirea Majenkăi cu prostănacul Waşek, jocul scenic trebuie să meargă strict mînă în mînă cu cîntul personajului. Pentru a fi

cît mai bine înțeles în intențiile sale, pețitorul Kezal se agită tot timpul, depunînd mari stăruințe pe lîngă părinții Majenkăi. Prin coloarea sunetelor, prin ridicarea și așezarea de cîteva ori pe scaun și prin îndepărtarea firească a scaunului de masă, Kezal își manifestă priceperea, nerăbdarea și totodată nevoia de a convinge ; căci pînă în cele din urmă, părinții Majenkăi se lasă convinși.

Vă puteți închipui în ce stare de nervi eram cînd mi-am dat seama că toată această scenă comică de mare efect trebuie să o cînt stînd înțepenit între o masă și un scaun... fixe ! Tot jocul meu obișnuit din această scenă importantă mi-a fost ratat, numai din cauza năstrușnicului regizor care, din lipsă de experiență, nu s-a preocupat de jocul și cîntul interpretului, ci numai de inovațiile sale regizorale.

La aceasta s-a mai adăugat și faptul că repetiția care se face înaintea oricărui spectacol în care apare un interpret-musafir am făcut-o în foaier, fără recuzită, nu pe scenă așa cum se obișnuiește în asemenea ocazii. Oricîtă rutină ai avea, ai totuși nevoie de o repetiție de scenă pentru a te acomoda cu regia teatrului în care cînți (care după cum ați văzut, variază după cum regizorul este mai mult sau mai puțin fantezist).

A mai contribuit la enervarea mea și faptul că în loc să fiu în cabină cu cel puțin o oră și jumătate înainte de începerea spectacolului, eu mă „plimbam" pe culoare, în așteptarea eliberării cabinei (cabinele erau ocupate de ansamblul teatrului de dramă care repetase pe scenă o piesă).

Se știe că spectacolele teatrului de operă de la Cluj alternează cu cele de dramă. Din această cauză, a trebuit să mă machiez și să mă costumez în mare grabă, și deci nu am mai avut timpul necesar să mă ocup de detaliile regiei de pe scenă, așa cum eram obișnuit.

Toate aceste neprevăzute au contribuit într-atît la enervarea mea, încît uscăciunea pe care o simțeam în faringe s-a accentuat și dacă am continuat să cînt și nu am trimis publicul acasă după primul act, s-a datorat numai voinței de a învinge obstacolul intervenit. A fost destul de penibil pentru mine să cînt tot timpul celor trei acte mai mult în mezza-voce, dar ar fi fost și mai penibil dacă opera din Cluj trimitea în acea seară publicul acasă din cauza mea.

Datorită marelui meș teșug m-am strecurat pînă la sfîrșitul spectacolului și astfel Kezal, unul din rolurile mele favorite pe care l-am creat și l-am cîntat la opera noastră cu o voce viguroasă, amplă și bine timbrată, mi-a fost dat să-l cînt, la opera romînă din Cluj, cu o voce care nu-mi aparținea.

A fost cea mai tristă seară din cariera mea.

Nici un cîntăreț nu trebuie să dispere atunci cînd i se întîmplă un „accident" de felul celui pe care l-am trăit eu în acea seară.

Cînd veți stăpîni meș teșugul cîntului, nu veți „claca", veți reuși să vă strecurați, făcînd ceea ce am făcut eu în seara cînd, pentru prima oară în viața mea, am cîntat un rol întreg mai mult în mezza-voce.

Nu încercați deci medicamente care vi se spune că sînt miraculoase căci pățiți ceea ce am pățit eu.

Numai bunele studii sînt cele care vă vor da siguranță în orice împrejurare v-ați afla. Dacă mi-ar fi lipsit această siguranță, s-ar fi putut întîmpla să-mi închei activitatea de artist încă din seara de tristă memorie de la opera romînă din Cluj.

După trei zile însă am cîntat în *Don Pasquale* la Opera maghiară, al cărui succes a compensat cu prisosință suferințele fizice și morale prin care trecusem cu trei zile înainte. De atunci, am continuat să cînt rolul lui Kezal cu „vocea mea" nu cu aceea din seara de la Cluj.

Excitantele de tot felul nu sînt recomandabile. Deşi măresc activitatea creierului şi accelerează circulaţia sîngelui, ele enervează cîntăreţul care şi fără acestea este destul de nervos în ziua spectacolului. Tracul este un rezultat al nesiguranţei actorului şi al altor variate motive, şi nu se poate evita prin diversele paleative care nu dau decît o uşoară impresie de calmare, ci prin propria voinţă a cîntăreţului de a înfrînge orice obstacol, spre a ajunge acolo unde şi-a propus.

Dragi tineri cîntăreţi, nu trebuie să vă descurajaţi dacă vă veţi găsi într-una din situaţiile pomenite în această lucrare. Majoritatea artiştilor trec prin ele ; numai munca este aceea care vă ajută să le înfrîngeţi şi să vă menţineţi acolo unde v-aţi ridicat. Momentul cînd vă aflaţi în scenă, este atît de solemn şi de înălţător, încît compensează toate strădaniile depuse.

Şi încă ceva : să nu vă închipuiţi că ajungînd să cîntati un rol sau două în care v-aţi evidenţiat aţi cucerit tot ce era de cucerit şi deci puteţi dormi liniştit pe laurii victoriei. Nu. O muncă perpetuă, o muncă stăruitoare, va trebui să fie crezul vostru ca să puteţi învinge toate obstacolele pe care le întîmpinaţi în această frumoasă dar spinoasă carieră.

Laudele prietenilor vă vor încuraja la început şi vă vor fi destul de folositoare. Însă, pe măsură ce evoluaţi, trebuie să uzaţi şi de propriul vostru discernămînt spre a vă da seama dacă sînt sincere sau nu. Controlul propriilor voastre mijloace sînt numai marile realizări şi ele vă sînt indicate de publicul ascultător. Numai el vă va consacra sau vă va doborî.

Publicul, dragul nostru public, care vă încurajează şi vă răsfaţă atunci cînd vă simte lîngă el, dar care nu vă iartă cînd aveţi o seară mai puţin reuşită decît cele de mai înainte, cît rău vă face uneori cînd daţi cu ochii de el !

El nu-şi dă seama că atunci cînd aveţi trac, imaginaţia voastră îl transformă într-un balaur cu sute de capete.

Prima voastră grijă trebuie să fie aceea de a reuşi ca prin studii să apăreţi pe scenă ca un perfect artist ; din acel moment aveţi datoria ca să nu decepţionaţi publicul care v-a ridicat.

Aşadar, dacă vă hotărîţi să vă avîntaţi în activitatea artistică, nu uitaţi nici un moment că fără răbdare, încredere, voinţă şi o viaţă sobră, cumpătată, nu veţi reuşi să duceţi la bun sfîrşit ceea ce aţi început.

Fiecare dintre voi trebuie să-şi găsească singur modul de viaţă cel mai potrivit, pentru a nu ajunge la declasarea vocală. Vocea cu care sînteţi înzestraţi, este un dar prea preţios pentru ca din vreo nesocotinţă să v-o ruinaţi.

Defecte vocale. Igiena cîntăreţului

Care dintre iubitorii cîntului n-a simţit nici un fel de emoţie la auzul unui glas frumos !

Cîntăreţii mari, alături de care am cîntat, mi-au mărturisit că timpul lor liber îl petreceau cu studiul propriului lor glas. Şi aveau dreptate : o voce neexersată se poate defecta şi fără să-ţi dai seama aluneci de pe drumul bun pe cel rău. De aceea, socotesc că este foarte important să cunoaştem tot ceea ce ar putea dăuna unei voci.

Nici unul dintre cîntăreţi nu poate afirma că a devenit un bun artist numai datorită vocii lui „naturale". Toţi au studiat, au muncit şi au perseverat.

Hotărît, dragi cititori, numai aşa au învins cei care au reuşit în arta cîntului.

În cînt, importanţa unui studiu bun şi permanent este indiscutabilă. Numai studiul raţional, adică acela care ajută ca o voce să progreseze, este studiul adevărat şi nicidecum studiul făcut la întîmplare.

Despre învăţămîntul cîntului se poate vorbi mult. Fiecare cîntăreţ şi fiecare elev poate şti o sumedenie de lucruri vechi şi noi despre cînt. Despre bunul învăţămînt însă, este mult mai greu de vorbit. El este mai întîi în funcţie de cel care te învaţă şi apoi de tine care înveţi. De el depinde drumul pe care trebuie să apuci, iar viitorul glasului tău de primele indicaţii ce ţi se dau.

Vreau să adaug aici cîteva consideraţii personale privitoare la ce socotesc eu că trebuie să facă un profesor. Este necesar ca acesta să colaboreze cu medicul laringolog,

ceea ce nu trebuie să fie de loc surprinzător, deoarece primul completează pe al doilea şi amîndoi pot veni în ajutorul unui cîntăreţ.

Dar aceasta este necesar nu numai cînd este vorba de vocea brută a unui elev, ci chiar cînd este vorba de o voce studiată.

Aproape întotdeauna laringologul este chemat prea tîrziu şi de obicei după apariţia primelor defecţiuni organice, ceea ce constituie o mare greşeală, căci medicul este cel dintîi care poate să-şi dea părerea asupra conformaţiei fiziologice naturale a unui cîntăreţ. El este cel care poate să indice funcţia normală sau anormală pe care o are organul vocal al viitorului cîntăreţ.

Cu alte cuvinte, înaintea oricărui studiu, elevul începător are nevoie de un examen medical foarte atent al întregului său organism, în special un examen amănunţit al laringelui, al cavităţilor de rezonanţă şi al plămînilor ! Iar dacă există obstacole care ar crea greutăţi în funcţiunile de emitere a sunetelor, ele trebuie tratate şi înlăturate imediat, înainte de a începe studiul.

N-aş putea spune că laringologul ar putea emite vreo părere referitoare la clasificarea vocii elevului, deoarece clasificarea vocii într-o categorie oarecare aparţine numai maestrului de cînt.

Medicul îl poate informa însă dacă elevul său are un laringe apt pentru cînt, sau dacă are un laringe care trebuie menajat, dacă există un dezacord funcţional între coardele vocale şi aparatul respirator, dacă rezonatorii funcţionează normal sau nu etc.

Cu aceste sumare cunoştinţe preliminarii, strict indispensabile, profesorul de cînt poate începe studiul fără să rişte eventuala maltratare a organelor vocale ale elevului.

Cele mai importante riscuri ale unui cîntăreţ, riscuri ale emisiunii vocale în cînt şi chiar în vorbire, sînt : *maltratarea* şi *surmenajul vocal* care duc întotdeauna la aşa-numita *declasare vocală* a cîntăreţilor.

Declasarea vocală este situaţia nefericită a unui cîntăreţ cînd vocea sa frumoasă devine defectuoasă din cauza

unei tehnici vocale greşite. Pentru aceasta ea nu se mai poate încadra în categoria vocală justă.

Am văzut mai înainte că formarea unei voci depinde de următoarele condiţii esenţiale :

– de o respiraţie perfectă

– de producerea unui sunet liber care duce la o emisiune perfectă şi la o pronunţie asemănătoare cu vorbirea.

Dacă aceste condiţii există şi sînt respectate în studiu, nu se va putea ajunge niciodată la declasarea sau defecţiunea vocii ori la aşa-numita „pierdere" a ei.

Tulburările care pot interveni în viaţa unui cîntăreţ sînt diferite şi în funcţie de o serie întreagă de elemente.

Studiul insuficient şi graba cu care unii artişti îşi încep activitatea strică totdeauna vocea care nu este complet studiată. Pe de altă parte, surmenajul vocal datorit excesului de exerciţii vocale este la fel de dăunător şi se întîlneşte destul de des la elevi, la amatori şi la artiştii profesionişti, căci oboseala laringelui nu se manifestă imediat, ci lent şi progresiv.

La acelaşi nefericit rezultat poate duce şi mania unor cîntăreţi de a-şi mări întinderea vocii lor peste limitele naturale, prin abuzuri de exerciţii.

De aceea, încă din cele mai vechi timpuri, în această frumoasă artă muzicală, iubitorii şi profesioniştii cîntului au fost preocupaţi de ideea de a reglementa şi a alcătui cele mai sistematice şi mai utile exerciţii pentru întreţinerea şi înfrumuseţarea vocii.

Acest limbaj special al cîntului, cu ajutorul căruia sînt redate gînduri alese sau sentimente profunde, a sugerat celor care l-au folosit tot felul de exerciţii.

Desigur, aceste exerciţii nu se pot generaliza. Ele sînt nenumărate şi discutabile, bune pentru unii şi mai puţin bune pentru alţii. Numai profesorul de cînt poate să găsească exerciţiul care convine elevului său.

Ceea ce se poate generaliza însă sînt numai cele cîteva principii care stau la baza studiului cîntului : respiraţia, emisiunea, interpretarea, dicţiunea etc.

Medicii laringologi şi foniatrii, artiştii de profesie, marii cîntăreţi şi profesori s-au preocupat de antrenamentul şi educaţia vocii. Fiecare în parte a fost de acord şi a recomandat ca exerciţiile preliminarii de respiraţie să nu lipsească din studiul cîntului.

Exerciţiile de emisiune pe cele cinci vocale, cu pronunţia sistematică a tuturor vocalelor pe o singură notă, apoi pe toate notele gamei muzicale, fac parte de asemenea din diferitele indicaţii ale celor mai mulţi dintre profesori.

Unii au recomandat numai exerciţii pe întreaga scară vocală, care să fie totdeauna începute de la registrul mediu spre acut şi de la acut să se coboare progresiv spre grav, exerciţii de game ascendente şi descendente executate *legato* etc.

Orice exerciţiu poate fi bun, dar numai cînd este combinat şi reglementat de profesor după calităţile şi defectele ce descoperă în vocea elevului său. Un bun profesor va fi preocupat în primul rînd de defectele şi lipsurile unei voci şi numai apoi de calităţile sale care se vor dezvolta cu timpul prin exerciţii ; acestea vor fi bine gîndite şi astfel reglementate încît prin execuţia lor să se înlăture defectele vocale ale elevului.

În toate timpurile, cîntăreţii au avut preocuparea de a realiza elasticitatea şi mlădierea perfectă a vocii lor. Toţi cei care şi-au scris memoriile, au pus accentul pe ceea ce li s-a părut că este mai indicat pentru studiul cîntului, în măsura în care le-a folosit.

Vechea cîntăreaţă Lili Lehmann (mama celebrei întărete Lotte Lehmann) apreciază că agilitatea vocii este indispensabilă cîntăreţului, indiferent de categoria de voce din care face parte.

Celebrul tenor Garcia, din secolul trecut, mărturiseşte că şi-a dobîndit supleţea glasului prin exerciţii de agilitate executate cu sunete în coborîre deoarece, spunea el, vocea este mai uşoară în coborîre decît în urcare.

O părere mai puţin obişnuită în privinţa studiilor vocale este aceea a cîntăreţului Lamperti. El este de părere că

elevul trebuie să pornească de la bun început cu studiile de agilitate şi abia după aceea să treacă la diferite alte studii vocale.

Nu v-am citat decît cîţiva dintre cei care au scris despre cînt.

Desigur că pentru fiecare dintre cei pe care i-am enumerat mai sus cele învăţate au fost bune în totalitatea lor, altminteri nu ar fi fost scrise şi date ca exemplu.

La rîndul meu în această lucrare v-am arătat mecanismul după care mi-am impostat vocea, exerciţiile şi vocala cu care m-am ajutat.

În privinţa ordinei în care se studiază, cu toate că alţi cîntăreţi sînt de altă părere (şi aceasta pentru că fiecare voce are caracterul ei specific) eu socotesc şi am convingerea, din propria-mi experienţă, că numai după ce se ajunge la o bună impostare a glasului, la acea bună aşezare a fiecărui sunet în aparatul nostru vocal, se poate trece la exerciţii de agilitate.

Eu nu pretind că metoda mea este singura bună, dar pentru că datorită ei eu am putut cînta cu vocea intactă pînă la o vîrstă destul de înaintată, am credinţa că este una dintre cele mai bune, pentru că, după mine, dragi cititori, cea mai bună metodă de cînt este aceea care se proclamă singură, dovedindu-şi superioritatea prin cele mai bune rezultate.

Din teoriile vechilor cîntăreţi pe care le-am menţionat mai sus, cît şi din expunerile mele din această lucrare, n-am voit decît să vă arăt că „natura brută" nu este suficientă, vocea trebuie studiată şi deci studiul raţional şi propriu fiecărei voci are importanţa sa bine determinată. Orice neglijenţă din acest punct de vedere dă neîntîrziat defecţiuni vocale. O sumedenie de alte cauze produc defecţiuni vocale.

Uneori înşişi cîntăreţii se surmenează în mod inconştient ; în dorinţa de a-şi mări repertoriul, execută roluri în ţesături care nu sînt pentru vocea lor.

Alteori chiar compozitorii, în creaţiile lor, supun pe cîntăreţi la eforturi prea mari, provocîndu-le surmenajul vocal.

O serie întreagă de alte cauze de ordin profesional aduc pe nesimţite tulburări în cariera cîntăreţului. E drept că uneori un cîntăreţ se află în situaţia de a nu refuza un rol care nu se potriveşte vocii lui ; aceasta fie că a fost greşit distribuit, fie pentru a salva un spectacol. În astfel de cazuri, surmenajul survine rapid şi pe nesimţite, scoţînd din uz pe conştiinciosul cîntăreţ pentru o perioadă de timp. Alteori, pentru o voce insuficient studiată sau mai puţin rezistentă, repetiţiile zilnice în vederea unei premiere în pregătire, adăugate la spectacolele de seară ale cîntăreţului, pot obosi cu uşurinţă o voce.

Dacă pe lîngă obligaţiile profesionale, cîntăreţii se lasă furaţi şi de diferite distracţii care le răpesc o bună parte din odihna nopţii, ei pot ajunge chiar la forme de oboseală vocală de natură nervoasă.

Acelaşi lucru se poate întîmpla şi din pricina turneelor făcute în condiţii proaste. Pe cît sînt de agreabile şi de mult aşteptate de public, pe atît sînt de periculoase pentru cîntăreţi. De ele se leagă o serie întreagă de condiţii în care trebuie să trăiască artistul şi în care trebuie să cînte : schimbarea de temperatură, alimentaţia, fumul, praful etc.

Turneul scoate artistul din viaţa lui obişnuită şi-l obligă să trăiască o alta, mai dificilă. Să doarmă fie în tren sau prin diverse hoteluri, să mănînce în restaurante mîncăruri cu care nu este obişnuit sau chiar în tren, cînd imediat după spectacolul de seară trebuie să-şi continuie drumul pentru a ajunge la timp în următorul oraş ; să cînte în fiecare seară, cînd în mod obişnuit trebuie totuşi să aibă repaus de la un spectacol la altul, să mai nimerească şi o sală de spectacol mai prost încălzită, sau total neîncălzită etc.

Mi s-a întîmplat într-un turneu făcut în anul 1943, ca eu și ceilalți cîntăreți să cîntăm cu paltoanele peste costume.

Nu totdeauna condițiile în care cîntărețul își exercită profesiunea sînt favorabile organului vocal. De multe ori chiar și în teatrul în care cîntă permanent, artistul se poate îmbolnăvi. Numai acela care a urcat cît de puțin treptele scenei poate să-și dea seama cît de ușor se alterează glasul, fie că e în sală o temperatură scăzută, sau prea ridicată, fie că trece transpirat din scenă spre cabină prin curentul rece care se produce din cauza schimbării decorurilor etc.

Chiar și predarea lecțiilor de cînt este obositoare. Nimic nu distruge mai mult vocea ca profesoratul ; profesorul conștiincios trebuie să exemplifice elevilor atît un sunet corect cît și unul incorect, fapt care obosește vocea (mai ales că uneori e nevoit să cînte și într-o altă țesătură decît cea a vocii lui).

Acum 25 de ani am încercat să predau lecții într-un conservator particular, dar le-am abandonat. S-ar putea spune că din comoditate. Nu. Pur și simplu pentru că nu am vrut să fiu un profesor de cînt numai cu numele. Știam cît sînt de conștiincios în toate acțiunile mele și mi-am dat seama că nervii și sănătatea mea nu-mi permiteau să fac față în mod onorabil celor două mari munci de răspundere : cariera mea de cîntăreț și profesoratul. Studiul cîntului nu poate fi înțeles ușor și-ți cere răbdare și o sănătate de fier ca să faci pe fiecare elev să te priceapă ; acest fapt mi-ar fi obosit vocea.

Am renunțat deci să fiu profesor de cînt, deși aș fi dorit să împărtășesc și altora din cunoștințele tehnicii mele vocale.

Am încercat totuși să predau cîntul cîte unui elev a cărui voce frumoasă mă interesa. O lecție particulară nu mă obosea cum m-ar fi obosit un număr mai mare de elevi. Cînd am constatat însă că elevul în cauză se consi-

dera după cîteva lecții gata învățat, am renunțat definitiv la profesorat.

Obiceiul unor elevi de a lua lecții cu un maestru sau un artist bine cunoscut numai ca să facă uz de numele lui, sau acela de a umbla din profesor în profesor pentru a „le fura secretul", e o mare greșeală, căci nu se face artă strecurîndu-te prin ea, ci aprofundînd temeinic acest „secret" și pentru aceasta îți trebuie ani de studii, nu cîteva lecții.

Baritonul Antonio Cotogni spunea că, pentru a atinge perfecțiunea în arta cîntatului, îți trebuie două vieți : una pentru a învăța și alta pentru a cînta.

N-ar fi o exagerare în ceea ce pretinde Cotogni, pentru că într-o veche istorie muzicală *I Cantanti evirati* (Cîntăreții castrați) de Gino Monaldi se spunea că în secolele trecute la Roma, unde erau cei mai vestiți profesori de cînt, elevii își petreceau ziua întreagă studiind.

În jurul anului 1500, coriștii capelei pontificale erau recrutați dintre copii. Aceștia, pentru a li se da o cultură muzicală cît mai completă, erau supuși unei discipline severe. De cînd se făcea ziuă, exersau cele mai dificile intonații, *triluri* și *pasagii rapide*.

După-amiaza se studia teoria o jumătate de oră, o oră de contrapunct, trecînd apoi la clavecin unde se exersa compunerea unui psalm, motet sau orice altă compoziție, după talentul elevului. Acestea erau studiile în zilele cînd discipolii nu ieșeau în oraș. În cazuri contrarii, mergeau pînă la Porta Angelica în aproprierea Romei, unde erau puși să cînte fiecare pe rînd în fața unor stînci ale muntelui Mario, care prin ecoul ce-l produceau trimitea sunetele spre elev și astfel acesta își auzea vocea, descoperindu-și defectele.

Vedeți dar, dragi tineri cîntăreți, cum în vechea Romă, într-un secol mult departe de al nostru – cînd elevul sau artistul–cîntăreț se poate controla auzindu-se pe bandă de magnetofon – profesorii de cînt găsiseră elevului un mijloc ingenios de a-și asculta vocea și controla emisi-

unea. Viitorii cîntăreţi castraţi erau recrutaţi dintre copiii cu voci frumoase.

Cîntăreţii castraţi ajungeau să stăpînească marea artă în 10–15 ani de studii. Calculînd orele din fiecare zi, pe care elevul şi le petrecea pe acea vreme studiind, am putea spune că părerea baritonului Antonio Cotogni nu este exagerată.

Se spune că vestitul profesor de cînt Porpora studia elevul un an întreg (pentru a-l cunoaşte bine) înainte de a se ocupa de vocea lui.

Pe cînd dădea lecţii de cînt celebrului cîntăreţ castrat Caffariello, l-a făcut pe acesta să studieze mult timp o singură pagină de exerciţii, administrîndu-i cîte o lovitură de băţ pentru fiecare greşeală şi interzicîndu-i să întoarcă pagina. După terminarea acestui lung şi original studiu, îi dădu voie în sfîrşit să întoarcă şi pagina cu pricina, dar pagina era... albă ! „Ei, zise Porpora, abia acum eşti pregătit pentru carieră !"

Un alt castrat celebru, Carlo Broschi zis şi Farinelli, tot elev al maestrului Porpora, a studiat cu acesta o singură operă timp de 9 ani.

În urma muncii îndelungate şi a merituosului său maestru, Farinelli trecea în secolul XVIII drept cîntăreţul cu cea mai frumoasă voce, notele sale filate făcîndu-l celebru.

Cele de mai sus întăresc convingerea asupra seriozităţii studiului şi a importanţei care se dădea pe atunci organului vocal.

Un contemporan al lui Farinelli spunea că acesta ajunsese să posede „virtuţi şi facultăţi vocale pe care nici un cîntăreţ din lume nu le mai avusese. Era capabil să subjuge prin cîntul său pe oricine l-ar fi auzit : pe înţelept, ca şi pe ignorant, pe amic ca şi pe duşman".

Se spune că perfecţiunea studiilor l-a dus pe Farinelli „la o atît de mare desăvîrşire, încît la optzeci de ani încă mai putea cînta". În tinereţe a cîntat în Spania, iar regina auzindu-l a rămas atît de impresionată, încît se gîndi imediat că n-ar face rău dacă s-ar servi de virtuţile acestui cîntăreţ pentru a ridica moralul zdruncinat al soţului său, Filip V.

Farinelli a fost oprit pentru totdeauna la Curtea regelui. Toate acestea l-au costat foarte scump pe bietul castrat, căci timp de 10 ani cît a durat şederea sa în Spania a trebuit să locuiască în palat şi să cînte regelui, în fiecare seară, patru romanţe (două de Hasse, *Pallido il sole* şi *Per questo dolce amplesso,* celelalte două nu se cunosc).

Bietul Farinelli ! Timp de 10 ani se văzu nevoit să cînte de 3600 de ori... aceleaşi romanţe ! !

Revenind la multiplele defecţiuni vocale la care este expus cîntăreţul credeţi, dragi cititori, că vorbirea obişnuită nu obosesţe aparatul vocal ? Ea obosesţe uneori cîntăreţul mai mult decît cîntatul propriu-zis.

Sînt cîntăreţi imprudenţi care în ziua cînd trebuie să cînte, din cauza stării nervoase, atunci vorbesc mai mult. Alţii, mai stăpîni pe ei, sînt mai prudenţi şi nu rostesc nici un cuvînt.

În operetă, tenorul şi soprana (care susţin aproape întreaga partitură muzicală) dacă nu spun proza după toate principiile declamaţiei lirice, pot să răguşească.

În general, majoritatea defecţiunilor vocale iau naştere prin defectarea organică a părţilor principale ale organului vocal : laringe, plămîni, trahee şi rezonatori. Vocea primeşte calităţile sale după buna conformare a acestor elemente şi se alterează după defectele organice sau funcţionale ale acestora.

Astfel, defectele aparatului respirator vor da unei voci tulburări de intensitate, defecţiunile organice ale coardelor vocale vor da tulburări de înălţime, iar defectele datorite relei conformaţii a rezonatorilor alterează timbrul vocal.

Defectele aparatului respirator s-au dovedit a fi cele mai frecvente şi este uşor de înţeles : cîntul este un continuu exerciţiu de respiraţie, iar de buna stare a plămînilor depinde inspiraţia şi expiraţia cîntăreţului. Fiind deci absolut necesar să avem o bună respiraţie în cînt,

este de asemenea necesar să avem și organele respiratorii în perfectă stare. Respirația influențează și asupra puterii de întindere a vocii spre registrul acut, ajutînd efectiv la formarea sunetelor. De presiunea respiratorie, adică de acel ușor efort ce-l facem în timpul expirației, depinde punerea în funcțiune a coardelor vocale ; dacă această presiune respiratorie nu este bine dozată, ea scade în timpul cîntului (adică se cîntă pe o respirație incompletă, dezordonată) și implicit se mărește tensiunea coardelor vocale. Mărindu-se tensiunea coardelor vocale prin această contracție exagerată, se ajunge la surmenajul vocal.

Oboseala unei voci începe printr-o senzație de presiune în piept și în regiunea mușchilor laringieni, usturime în laringe printr-o alterare a timbrului și o nesiguranță în emisiunea sunetelor.

Dacă se cîntă în continuare pe această oboseală, atunci cîntărețul răgușește, cele mai mici eforturi se resimt si răul se agravează progresiv. Dimineața, organismul fiind odihnit, cîntărețul poate fi indus în eroare. Cînd face o gamă are impresia că e bine în voce, dar seara, în spectacol, se vede nevoit să emită sunetele cu un efort mai mare decît de obicei ; cît privește ornamentele vocale, artistul nu le mai poate emite decît cu mare greutate.

Bineînțeles că și notele filate în *pianissimo* vor suferi din cauza acestor oboseli. În general, notele medii pot fi emise fără efort, acutele – în cazul că pot fi atinse – vor fi disonante (false).

Impresionat de aceste simptome, cîntărețul face eforturi și mai mari, reușind uneori să rezolve cu bine pentru cei ce-l ascultă, dar cu efecte nefaste pentru întregul său organism.

Oboseala vocii poate duce și la tulburări nervoase. Artistul, dîndu-și seama de deficiențele intervenite în vocea sa, are un sentiment de neîncredere și frică. Toate acestea merg uneori pînă la panică, iar odată intrat în panică nimeni și nimic nu-l mai poate aduce la starea

normală. Uneori panica este atît de dezastruoasă, încît este nevoit, după primul act, să renunțe la spectacol și deci să fie înlocuit. Specialiștii spun că acest fenomen provine din cauza contractării spasmodice a mușchilor laringelui și congestionării lui, ceea ce face imposibilă normala funcționare vocală.

Tulburările vocale din cauza oboselii sînt resimțite atît în emisiunea notelor grave, cît și a celor acute, vocea pierzîndu-și timbrul său normal, voalîndu-se și făcînd loc, treptat, inevitabilei răgușeli.

Exercițiile vocale făcute în această stare pot duce la agravarea răgușelii, agravare care merge progresiv cu continuarea lor.

Cîntărețul obligat să cînte în această situație se va simți obosit încă înainte de terminarea spectacolului, sau dacă va reuși să-l ducă pînă la sfîrșit, se va resimți mult timp după aceea.

Unii cîntăreți, dîndu-și oarecum seama de un început de oboseală, cred că o pot înlătura prin exerciții vocale pe care le fac înainte de a începe spectacolul. Într-adevăr, aceste exerciții „încălzesc vocea", dîndu-ți impresia că fenomenele de epuizare fiziologică s-au ameliorat. În realitate însă, aceste exerciții accentuează oboseala vocală.

Singurul remediu pentru această grea situație este, dragi cîntăreți, numai *repausul vocal*.

Din momentul în care se bănuiește o oboseală a vocii, cîntărețului îi este absolut interzis să mai scoată un sunet, într-atît, încît nu are voie nici măcar să vorbească în șoaptă. Orice încercare de întrerupere a repausului (a cărui durată numai medicul o poate aprecia), poate duce la tulburări vocale și mai grave.

O greșită școală de cînt, o operație chirurgicală greșit recomandată, duc de asemenea la pierderea vocii. Și dacă nu se pierde în totalitatea ei, atunci vocea își pierde una din calitățile sale primordiale, înălțimea (acutele).

Viața dezordonată, lipsa unei igiene vocale, oboseala din cauza cîntatului prea mult, excesele de tot felul

și lucrul cel mai grav, exercițiile vocale ale unei școli greșite, contribuie așadar la defectarea vocilor.

Pe vremea cînd eram în străinătate, am cunoscut un tenor care avea un succes remarcabil și era solicitat în diferite orașe ; făcea naveta de la un oraș la altul, ziua călătorind, iar seara cîntînd opere dramatice grele.

De prisos să vă spun că după doi ani nu mai avea nimic din frumusețea acutelor și din fenomenala lui respirație. Era de nerecunoscut. La început am crezut că are o seară proastă, apoi m-am convins că este un cîntăreț care și-a ruinat vocea. Văzînd eforturile pe care le făcea pentru a susține notele acute (care i se „rupeau" în gît) suferam împreună cu el.

Această rupere a notei, în limbajul nostru se numește „chix". Chixul este foarte penibil atît pentru cîntăreț cît și pentru publicul care-l ascultă.

Fericit este cîntărețul care-și dă seama de acest defect și caută să-l remedieze. Dacă nu este prea tîrziu, o viață rațională și un studiu potrivit cu un profesor experimentat îl poate readuce pe calea cea bună.

Defecțiunile vocale intervin și atunci cînd se abuzează de anumite sunete, fapt care se întîlnește frecvent la unii cîntăreți care, fie din pasiune pentru cînt, fie din orgoliu personal, uzează de voce cîntînd oriunde și oricum. La rîndul lor, cîntăreții care au studii incomplete, care nu au ajuns la o bună respirație și n-au dobîndit o emisiune perfectă și care la un moment dat se pretează la o muncă vocală peste posibilitățile lor, provoacă, fără să-și dea seama, oboseala vocală. Cum oboseala vocală nu intervine imediat, ci progresiv, aceasta poate fi dăunătoare mai ales elevilor care cîntă deseori în afara controlului maestrului lor de cînt, bazați numai pe tinerețea și vigoarea organului lor vocal. Ei cîntă fără să-și raționalizeze munca vocală și ajung, neîntîrziat, la oboseala vocii.

În general, exercițiile vocale nu obosesc pe nici un cîntăreț, pe nici un începător, dacă sînt făcute în mod rațional și sînt cele indicate vocii lor. O bună școală de

cînt niciodată nu obosește vocea, ci dimpotrivă, cu cît cînți mai mult, cu atît simți că ai mai putea cînta.

Dacă elevilor li se poate ierta greșeala unui cînt irațional, cîntăreților maturi nu li se poate ierta această greșeală.

Este drept că uneori cîntăreților li se întîmplă să cînte și roluri scrise într-o țesătură mai dificilă, sau sînt puși în situația de a cînta prea des și bineînțeles că nu pot fi întotdeauna bine în voce ; se mai întîmplă să fie și obosiți. Uneori intervine o răceală chiar în ziua spectacolului și nu au întotdeauna înlocuitori. În toate aceste cazuri, cîntărețul se va strecura numai prin meșteșugul bunei sale impostații, altminteri poate ajunge la surmenaj vocal.

Mai sînt artiști care din orgoliu și de dragul gloriei cîntă și roluri nepotrivite vocii lor.

Ei ar trebui să înțeleagă că orice trecere a limitei naturale a glasului lor poate compromite o voce oricît de frumoasă și oricîte posibilități de întindere ar avea.

Există voci care sînt dotate de la natură cu o întindere excepțională, cu un registru mediu bun, care pot cînta un repertoriu variat în mai multe țesături, dar acestea sînt foarte rare și fac excepție de la regulă și nu trebuie imitate de cîntăreții care nu pot cînta decît în țesătura în care este clasificată vocea lor, căci mai curînd sau mai tîrziu, ei ajung chiar la declasări vocale.

Profesorii de cînt nu pot conduce vocea unui elev după voința lor, ei trebuie să țină seama neapărat de configurația anatomică a organului fonator al fiecărui elev.

În mod contrariu, ei vor face o clasare greșită, aducînd elevul la defecțiuni vocale.

Clasificarea vocii unui elev cu voce necultivată, sau cultivată irațional, poate induce în eroare chiar pe cel mai bun profesor. Vocile care au de la natură o întindere mare pot fi clasificate greșit și din cauza îngroșării timbrului lor. De aceea, la prima audiție pot fi clasificate ca mezzo-soprane, baritoni sau bași după studii

serioase, cîştigînd acutele, devin soprane, tenori sau baritoni ; vocile cu întindere mare, care par tenori sau soprane, devin, după studii, baritoni sau mezzo-soprane.

De aceea un bun profesor nu trebuie să clasifice dintru început vocea elevului. El trebuie să observe elevul foarte atent în timpul studiilor, spre ce registru merge mai bine vocea, unde este mai strălucitoare şi în ce ţesătură cîntă elevul mai comod.

Abia după studiile preliminare încep să iasă în evidenţă calităţile caracteristice vocii şi numai atunci poate fi clasificată.

Bineînţeles că pentru aceasta şi elevul trebuie să-şi ajute profesorul, căci el îşi poate da seama dacă exerciţiile arătate convin sau nu glasului său.

Cele cîteva note acute sau grave, nu sînt suficiente ca să poţi cînta într-un registru înalt sau grav. Faptul că poţi cînta o arie într-o ţesătură care nu este a vocii tale nu îţi dă dreptul să crezi că poţi cînta întreaga partitură a unui astfel de rol.

În cazul în care el nu-şi dă seama de cele de mai sus, poate ajunge la o declasare vocală sau chiar la pierderea vocii.

Se spune de un cîntăreţ că şi-a pierdut vocea cînd a ajuns în situaţia să nu mai poată cînta după toate regulile cîntului.

De obicei cînd un cîntăreţ şi-a „pierdut vocea", se găseşte într-o stare sufletească deprimantă. El este descurajat, dezorientat, se consideră un om de nimic, simte nevoia de a-şi încerca mereu vocea ca să se controleze, fiecare încercare nereuşită îl deprimă din ce în ce mai mult.

Nu vă lăsaţi copleşiţi de starea psihică deprimantă la care vă conduce ideea pierderii vocii căci *vocea nu se pierde pe drum ca orice obiect, vocea se poate reeduca.*

Nu se poate spune că pentru reeducarea unei voci există o singură metodă. Nu. Reeducarea vocii variază de la caz la caz.

În general, elementele principale care stau la baza ei sînt : inteligenţa personală, voinţa nestrămutată de a reuşi (chiar pînă la autosugestionare), perseverenţa şi mai ales răbdarea (reeducarea nu se poate realiza într-un timp scurt).

Pentru profesor elementul principal este : priceperea desăvîrşită în acest domeniu şi mai ales arta de a reda elevului încrederea în posibilităţile sale vocale.

Ceea ce pot recomanda ca mijloc sigur în reeducarea vocilor în urma propriei mele experienţe, este voinţa elevului de a face abstracţie de activitatea lui de pînă atunci şi de a începe un nou studiu, întocmai ca orice elev care învaţă să cînte pentru prima oară. Aici intervine profesorul cu indicaţiile pe care le crede că sînt corespunzătoare vocii respective.

Exerciţiile pentru reeducarea vocii vor fi făcute la început numai în registrul mediu, lent, uşor, fără a forţa sau îngroşa glasul. În nici un caz nu se va trece la registrul acut sau grav, decît numai după ce registrul mediu este bine consolidat ; un registru mediu bine impostat aduce de la sine şi registrul acut şi grav.

Tot astfel se va proceda şi cu primul spectacol după reeducare. Din moment ce profesorul constată că elevul poate reapare pe scenă, trebuie să-i aleagă o operă scrisă pe o linie vocală mai lirică ; cîntînd brusc o operă cu accente dramatice şi neputîndu-se bine controla (din cauza stării nervoase pe care o are mai mult decît oricînd la gîndul că reapare în faţa publicului după o absenţă îndelungată), ar putea forţa glasul, deviind de la linia cîntului cu care a fost obişnuit în timpul studiilor de reeducare.

De asemenea este de preferat să i se aleagă o operă pe care nu a mai cîntat-o, întrucît pe lîngă emoţiile scenei le va avea şi pe acelea datorită gîndului că are de cîntat un spectacol vechi în care, înaintea reeducării, nu a corespuns.

Aşadar, spectacolele de după reeducarea vocii vor fi bine gîndite şi alese pentru ca vocea elevului, întocmai

ca la studii, să evolueze treptat, treptat, cu fiecare spectacol.

Toţi acei care vor să cîştige în întindere, încercînd să facă exerciţii peste posibilităţile lor naturale, vor suferi de o serie întreagă de tulburări în timpul emisiunii ; acestea se pot manifesta în puritatea emisiunii sunetelor şi a rezistenţei vocale, care le va transforma vocea într-una tremurată, cu un timbru nazal sau gutural, voalată, răguşită etc.

Vocea tremurată, caracterizată printr-o lipsă de precizie a sunetelor, este un defect obişnuit printre cîntăreţi. Sunetele emise se succed cu repeziciune şi sînt asemănătoare cu behăitul unei capre. Este un defect vocal care supără urechea auditorilor şi scade atributele unei voci.

Vocile voalate, guturale, sparte, ce dau impresia că sînt răguşite (fără a mai vorbi de ele în mod special), sînt voci defectuoase de la natură şi cu totul în afara esteticii cîntului. Aceste voci s-ar putea remedia prin studii, dar cu foarte mare greutate.

Defecţiuni vocale serioase intervin la cîntăreţi şi din cauza metodelor de cînt.

Vă veţi întreba desigur care este metoda cea mai bună, căci prea mulţi profesori pretind că a lor este „cea mai bună".

Cea mai bună metodă de cînt este aceea care ţine seama de sensibilitatea organului vocal omenesc şi care ştie să se servească de el conform funcţiunilor sale naturale ; este aceea care dă cîntăreţului o stare de bună dispoziţie, încît pe măsură ce cîntă ar tot cînta fără să se simtă obosit ; şi mai este aceea al cărei progres se vede zilnic.

Greşita metodă de cînt este aceea care maltratează organele vocale în aşa măsură, încît elevul nu se mai poate folosi nici chiar de întinderea vocală pe care a avut-o la începutul studiilor şi mai este şi aceea care, dacă a convenit vocii profesorului pe vremea cînd la rîndul lui a fost cîntăreţ, nu convine elevului al cărui organ vocal nu este identic cu al său.

Înainte de a aplica metoda de cînt, profesorul este obligat deci să constate care este starea vocii elevului, caracterul ei precum şi gradul de percepere al elevului.

Este de preferat întotdeauna elevul cu vocea naturală, nestudiată, din care se poate realiza mai uşor ceea ce doreşte profesorul să obţină.

În timpul lecţiilor, profesorul va observa dacă prin exerciţiile sale vocea elevului progresează şi în caz contrariu îi va combina din nou alte şi alte exerciţii, oprindu-se la cele care se potrivesc mai bine glasului şi deci dau rezultatele dorite.

Cînd o voce a fost studiată printr-o metodă de cînt cu totul împotriva studiului raţional şi a fiziologiei aparatului nostru vocal, ea se defectează.

Nu ne putem da seama că învăţăm după o metodă greşită, decît atunci cînd, după cîtva timp de studiu, ne simţim răguşiţi şi obosiţi.

În cazul cînd profesorul persistă să-şi facă elevul să cînte în aşa fel încît după fiecare lecţie să se simtă obosit, răguşit şi cu o senzaţie dureroasă în laringe, atunci oricare ar fi autoritatea maestrului, el trebuie părăsit.

Cînd un cîntăreţ cîntă după o metodă greşită, din cauza efortului coardelor vocale, el se mai poate alege şi cu ceea ce se numeşte „noduli vocali".

Nodulul vocal este o proeminenţă de mărimea unui bob de mei care se formează pe coardele vocale întocmai cum se formează bătătura provocată de o gheată strîmtă. Formarea nodulului are ca rezultat alterarea totală a vocii cîntăreţului şi numai intervenţia chirurgicală a medicului laringolog, împreună cu un repaus indicat tot de el, poate readuce coardele vocale în starea lor normală.

Goana după o cît mai bună metodă de cînt este foarte frecventă printre cîntăreţi.

Sînt tot atîtea metode cîţi profesori sînt ; trecerea de la o metodă la alta produce un haos în creierul elevului, derutîndu-l într-atît, încît poate ajunge chiar la pierderea vocii.

După mine, profesorii de cînt se pot împărți în mai multe categorii.

Primii sînt cei care din experiența dobîndită de-a lungul carierei lor au reușit să formeze cîntăreți remarcabili prin îndrumările și metoda lor rațională.

A doua categorie cuprinde profesorii care au fost nevoiți să-și întrerupă activitatea fie din cauza unei sensibilități nervoase, fie din cauza vreunui accident survenit în vocea lor.

Aceștia, instruindu-se și învățînd mai departe cîntul, aprofundîndu-l tot mai mult, au descoperit ce anume a contribuit la scurtarea activității lor și care ar fi mijlocul de a-și cruța elevii de încercările prin care au trecut ei.

Mai sînt profesori buni și cîntăreții care, nefiind serviți de calități vocale excepționale, fac o carieră modestă, ca și cei care au învățat cîntul dar nu au profesat. Aceste două categorii, pasionați de a descoperi secretul tehnicii vocale, s-au instruit cu seriozitate în această direcție, însușindu-și arta de a preda cîntul uneori mai bine decît cîntăreții care au făcut o carieră excepțională, dar sînt lipsiți de darul de a împărtăși știința lor altora.

O altă categorie de profesori sînt aceia de la care elevul pleacă așa cum a venit, adică nici nu i-a stricat vocea, dar nici nu i-a ajutat.

Ultima categorie de profesori sînt acei cîntăreți care, neputînd să-și aplice cu succes cunoștințele tehnicii vocale, au făcut o carieră submediocră. Acești așa-ziși profesori sînt periculoși elevilor, fiindcă prin metodele lor „extraordinare" ruinează vocile.

Aceste figuri le-am întîlnit destul de des în timpul activității mele din străinătate, unde erau pe toate drumurile. Ei au exploatat și poate exploatează încă orgoliul tinerilor cîntăreți naivi și lipsiți de inteligență, umplîndu-le capul cu teorii greșite, preocupîndu-i zilnic cu studii fără temei și incomplete.

Din metodele „extraordinare" ale acestor „maeștri" (care deși nu au vreo pregătire serioasă s-au declarat singuri profesori) elevii se aleg cu voce guturală, voce tremurată, voce voalată, voce stridentă, voce nazală etc. și uneori chiar... fără voce !

Vocea nazală, destul de frecventă, se datorește dirijării coloanei de aer prin fosele nazale. Această greșită indicație de emisiune face ca rezonanța normală să se modifice într-o rezonanță nazală, folosind fosele nazale ca rezonatori principali.

Oricine poate constata cît de neplăcută este o voce nazală chiar în vorbire, fără a mai vorbi de cînt.

Vocea voalată este la fel de neplăcută ca și cea nazală. Ea este vocea ușor răgușită, fie datorită unei conformații defectuoase a laringelui, fie din cauza unei afecțiuni a coardelor vocale provocate de un studiu defectuos.

Din punct de vedere al plăcerii auditive, în vorbire este mai puțin supărătoare, de aceea nici nu se apelează la medici ; vorbirea voalată nu tulbură activitatea celui care are această defecțiune, pe cînd cîntărețul cu voce voalată trebuie să se preocupe în mod special de remedierea ei, vocea voalată nefiind o voce muzicală.

Metoda unui maestru experimentat, alături de medicul laringolog, ar putea remedia prin repaus absolut și reînceperea studiilor vocale orice categorie de voci defectuoase din cele enumerate mai sus.

Nenumărate voci au avut de suferit atît din cauza metodelor greșite amintite mai sus, cît și din cauza metodelor „extraordinare" sau chiar „originale".

Am cunoscut odată un profesor care preda cîntul fără pian, numai cu un diapazon și care recomanda elevilor niște exerciții pe care nu le-am mai auzit, deși am întîlnit destui din cei „originali".

Vă puteți închipui ce lipsă în precizia sunetului, ce nesiguranță pentru cel care studia și în ce măsură îi reducea intensitatea vocii „originala" sa metodă de a învăța cîntul.

Nu mai vorbesc de profesori care impostează vocea elevilor prin exerciţii făcute numai în *forte* şi care au drept rezutat ruinarea vocii. Am întîlnit un profesor ai cărui elevi cîntau gamele toţi deodată. Ce fel de voci „impostate" aveau elevii acestui profesor ! ?

Pot spune că mai toate defecţiunile de emisiune se datorează aplicării unor metode greşite de către profesorii improvizaţi.

Oricît de bun ar fi profesorul, lui însă nu i se poate reproşa că nu a scos celebrităţi din toţi elevii săi, pentru că, la rîndul lor, există multe categorii de elevi.

Profesorul, prin şcoala lui, nu poate decît îndruma o voce pe calea cea bună, înfrumuseţînd-o pe cît este posibil, dar nu-i poate da „calitatea" adică acel timbru înnăscut care deosebeşte pe un artist de altul, făcînd pe unul celebru iar pe altul mai puţin celebru. Oricît ai şlefui o sticlă, deşi i se schimbă aspectul, tot sticlă rămîne ; dacă însă şlefuieşti un diamant brut, pînă la urmă poţi face un briliant de valoare.

Aşa se face că din clasa aceluiaşi profesor, după terminarea studiilor, ies categorii complet diferite de cîntăreţi : artişti dotaţi cu voce, inteligenţă şi înclinaţiuni native muzicale, artişti cu voci mai puţin generoase dar muncitori, perseverenţi şi inteligenţi şi cîntăreţi înzestraţi cu voci generoase, dar care nu au nimic comun cu pretenţioasa artă lirică etc.

Revenind la bunul profesor, el are şi datoria să se ocupe de viaţa elevului, întocmai cum un părinte se ocupă de copilul său ; profesorul trebuie să arate elevului şi exemplele proaste din jurul lui, ca să poată trage concluzia că pentru a reuşi în arta căreia s-a dedicat trebuie să ducă o viaţă raţională şi cumpătată.

Pentru aceasta, severitatea pe care orice bun profesor trebuie să o aibă în timpul studiilor va fi atenuată în timpul pauzelor, cînd elevul trebuie să vadă în profesor un prieten, un îndrumător, nu un om distrat, care-l pune în inferioritate.

Aşadar, bunul profesor va şti să se adreseze sufletului elevului şi posibilităţilor lui, pentru ca acesta să capete cît mai multă încredere în el.

Profesorul are datoria să îndrumeze pe elev spre felul de viaţă pe care acesta trebuie să-l ducă pentru a putea fi un artist complet, conştient că arta căreia s-a dedicat nu se poate sluji decît cu o voce clară şi rezistentă.

Mai tot timpul viaţa artistului liric este plină de „restricţii", cumpătată.

Mirajul scenei, ovaţiile publicului, succesele pe care le-am avut după fiecare realizare artistică au fost însă atît de atrăgătoare şi mi-au dat atîtea satisfacţii, încît au compensat şi chiar au întrecut lipsa bucuriilor de la care m-am privat.

Din cele amintite în cuprinsul acestei lucrări, se poate înţelege că am fost unul dintre cei care au îndrăgit scena încă din primii ani ai tinereţii mele, înţelegînd să mă dăruiesc cu totul ei. Pînă la vîrsta de 30 de ani (cînd jucam operetă) am trăit cum puteam, răzbind cu tinereţea. Responsabilitatea vocală pentru rolurile pe care le cîntam atunci nu era asemănătoare cu aceea a unui artist de operă. De aceea nu prea ţineam cont de ceea ce era permis sau nu. De cînd am început însă a cînta şi roluri de operă şi mai ales din momentul în care m-am dedicat exclusiv carierei de operă, am înţeles să trăiesc viaţa corespunzătoare artistului a cărui activitate se bazează în primul rînd pe voce.

Cînd am plecat în anul 1919 în străinătate, timp de trei ani cît am cîntat pe scenele de acolo, mi-am refuzat multe ocazii de a petrece, sau de a vizita locuri frumoase. Trăind în locuri unde oamenii din alte ţări pleacă special pentru a le vizita, spre a-şi îmbogăţi cunoştinţele, eu, din cauza răspunderii ce-mi cereau spectacolele în care cîntam, mă mulţumeam iarna să privesc pe fereastra hotelului, sau vara să iau loc la o masă afară, în vreun local oarecare, privind cu jind la mulţimea care forfotea vioaie în jurul meu.

Cîteodată, cînd cîntam la intervale mai lungi între spectacole, îmi permiteam să vizitez locurile interesante, dar și atunci eram obsedat tot de grija de a nu răci, sau de a nu mă obosi prea mult.

Și era firească această grijă, căci în străinătate, unde ești angajat pentru o serie de spectacole, o indispoziție vocală atrăgea după ea și alte neplăceri. Impresarii, cînd auzeau că un artist nu este destul de rezistent, nu-l mai angajau, chiar dacă ar fi avut o voce excepțională.

În anul 1927, fiind în vacanță și neavînd vreun angajament, am colindat Parisul în lung și în lat, pînă ce într-o zi... m-am trezit afon ! Eram tot tînăr și... mă aflam la Paris unde cîte nu sînt de văzut ! Colindînd Parisul am uitat că mai sînt și cîntăreț !

Opt zile am stat în pat cu infuzii, cu cataplasme, cu repaus vocal și cu... emoții, la gîndul că m-aș putea face de rîs față de publicul parizian, care cumpărase bilete la concertul pe care urma să-l dau, față de George Enescu, care avusese amabilitatea să mă acompanieze și față de publicul nostru din țară, care știa că sînt la Paris pentru a da acel concert.

Cînd după zilele de repaus am învins răgușeala, putînd susține concertul, am făcut legămînt cu mine însumi că nu voi mai face imprudențe cît voi trăi.

Dar în anul 1928, așa cum am amintit mai înainte, mi-am călcat legămîntul tot dintr-o imprudență a mea și mi-am ratat angajarea mea de la teatrul *La Scala*.

Acest caz m-a demoralizat într-atît încît dacă nu găseam un doctor care să-mi scoată din cap ideea că sînt bolnav de inimă aș fi putut ajunge cu pași repezi spre decăderea fizică ce nu mai are leac.

Am fost un pasionat fumător, dar cum țineam mai mult la vocea mea, mă amăgeam fumînd numai cîte o jumătate de țigară ; și ca să nu depășesc numărul de țigări pe care mi-l propuneam zilnic să-l fumez, număram întotdeauna a cîta țigară am pus-o în gură în ziua aceea.

Bineînțeles că această așa-zisă plăcere nu mi-o permiteam decît în lunile de vacanță ; cum începeam stagiunea, uitam însă că mai sînt „fumător".

Mi-a plăcut și un pahar de vin, dar îl beam diluat cu apă și nu în fiecare zi. Mi-a plăcut de asemenea să gust o mîncare bună, dar nu am lăcomit mîncînd cantități mari, sau bînd vin pahar după pahar.

Mi-a plăcut să stau într-un cerc de prieteni, dar n-am fost văzut stînd la petreceri care țineau pînă la ziuă, căci n-am voit să depășesc ora mea obișnuită de culcare. A doua zi, odihnit, îmi făceam plimbarea obișnuită la șosea, primenindu-mi plămînii cu aerul proaspăt al dimineții.

De cîntat la vreo petrecere, cum obișnuiau și obișnuiesc unii tineri, nici nu a fost vreo dată vorba. Am avut oroare de a cînta oriunde și oricum și am socotit și socotesc că unui artist serios nu i se cade să fie văzut chefuind nici în localuri, nici chiar la petrecerile mai intime. Artistul este un om public și trebuie să păstreze neștirbit prestigiul său de om și de artist. Bineînțeles că m-am ferit de răceală – ceea ce este totdeauna prima grijă a cîntărețului – de aceea, cînd aveam repetiții, plecam de acasă devreme, cu pasul meu obișnuit din care nu m-a scos niciodată nimeni, evitînd să merg repede pentru a nu ajunge transpirat la teatru.

Nici chiar în vacanță, cînd nu aveam răspunderea spectacolelor, nu m-am abătut de la felul de viață pe care mi-l impuneam în restul anului și aceasta fiindcă știam că după lunile de vacanță urmează alte luni de stagiune, pe care n-aș fi putut-o duce la bun sfîrșit cu abuzuri.

De vorbit... n-a fost niciodată nevoie să-mi impun vreo restricție, căci totdeauna am fost scump la vorbă și totdeauna am evitat discuțiile agitate, pentru a nu-mi tulbura liniștea în care trebuia să trăiesc și de care aveam atîta nevoie în profesiunea mea. Deși aveam o voce rezistentă și variate posibilități artistice, totuși nu m-am lăcomit să „acaparez" toate rolurile de bas din repertoriul operei. Înțelegeam că trebuie să se afirme și

alţi colegi ; din experienţa altora mai ştiam că declasarea vocală intervine şi atunci cînd cînţi fără măsură.

Tot în cadrul tulburărilor vocale să nu uităm că urechea cîntăreţului are importanţa sa binecunoscută. Simţul perfect al auzului nu poate lipsi din calităţile nici unui cîntăreţ.

Acea calitate a urechii de a percepe cu exactitate un sunet, o melodie, un ton, un semiton etc., se numeşte „ureche muzicală". O „ureche bună", adică o ureche care percepe toate sunetele, o au toţi acei care aud bine ; dar „ureche muzicală" nu are oricine (chiar dacă are un auz perfect). Dacă urechea este educată, dacă ea înregistrează toate sunetele, întocmai ca o bandă de magnetofon, atunci se poate spune că există o bună ureche muzicală. Spun o bună ureche muzicală, pentru că buna şi normala ureche cu care ne-a înzestrat natura poate să înregistreze şi greşit ceea ce aude şi atunci cîntăm fals.

Dacă pentru alţii această defecţiune nu are nici o importanţă, pentru cîntăreţi are o foarte mare importanţă. Un cîntăreţ fără ureche muzicală nu poate face carieră, oricît de frumoasă ar fi vocea sa. El are nevoie de această calitate pentru a înregistra şi a emite sunetele întocmai cum i s-au cîntat, fie acompaniat de pian, fie de orchestră, fie că i se dă un ton din culise. Pe buna lui ureche muzicală se bazează toată activitatea şi chiar uşurinţa studiilor de cînt pe care le face. Un cînt fals nu-l poate remedia nici cel mai bun maestru, nici cel mai celebru laringolog.

În cariera mea am întîlnit artişti cu voci excepţionale cărora pianiştii sau dirijorii încercau zadarnic să le formeze urechea. Ei erau pur şi simplu lipsiţi de auz muzical.

Am auzit de asemenea cîntăreţi care, din dorinţa de a da intensitate cît mai mare vocii, forţau glasul, împingînd astfel sunetul puţin mai sus decît era scris. Este şi aceasta o defecţiune, dar se remediază prin studii controlate : cu note ţinute ferm în aceeaşi poziţie de bază

cu care s-a început sunetul, prin trepte alăturate, prin salturi, executate după acelaşi principiu de mai sus, sunetele vor fi intonate din nou corect.

Mai sînt cîntăreţi care distonează din pricina unei greşite impostaţii a glasului sau din acei care fiind prea emoţionaţi nu mai aud acompaniamentul sau nu pot susţine sunetele din cauza lipsei de respiraţie (care la cei prea emotivi este insuficientă). Toţi aceştia, încercînd să elimine fiecare cauză în parte, vor reuşi să cînte corect.

Îmi aduc aminte, prin anii 1909–1910, de un tînăr cu voce de bas, frumoasă şi impresionantă, care era elev în clasa de cînt a lui Popovici-Beyreuth şi căruia îi lipsea total urechea muzicală. Bietul profesor căuta prin toate mijloacele să-i formeze urechea, toate stăruinţele sale rămînînd zadarnice. La o audiţie de fine de an, la care am asistat şi eu ca să-i aud frumosu-i glas, a cîntat scena din actul I din Faust. Cum a început să cînte prima frază, sunetele vocii sale false s-au făcut auzite într-atît, încît auditorii, strîngînd din dinţi şi murmurînd compătimitor, spuneau : „Ce păcat... ce păcat !"

După cinci ani de studii a plecat din conservator cu acelaşi defect cu care a venit şi bineînţeles că s-a lăsat de artă.

Se poate încadra, vă întreb, în limitele acestei frumoase arte, un cîntăreţ cu care natura a fost parţial vitregă, dîndu-i un glas frumos, dar lipsindu-l de controlul unei bune urechi ?

Sînt situaţii însă, cînd natura nu a fost vitregă cu un cîntăreţ, ci de-a lungul activităţii sale artistice, sau o dată cu înaintarea în vîrstă, au intervenit diferite defecţiuni organice auditive.

Aşa sînt cîntăreţii care, suferind de o sclerozare a auzului, ajung să-şi piardă calitatea simţului auditiv şi, neauzindu-şi bine sunetele emise, îşi forţează laringele, fără să-şi dea seama că prin aceasta determină urgent apariţia oboselii glasului lor. Toate acestea îl îndeamnă pe artist să recurgă la tot felul de sisteme pentru a se controla.

Atacul sunetului în acest caz este lipsit de precizie și cîntărețul fiind obsedat „că nu aude bine" în timpul cînd studiază, își astupă cu palma una din urechi.

Neîncrederea în precizia sunetelor face pe cîntăreț să aibă atitudini ciudate, nenaturale. El nu-și poate aprecia calitățile vocale. Un cîntăreț cu o voce frumoasă, pe care l-am auzit la o repetiție în străinătate, din cauza diminuării simțului auditiv, în pasajele muzicale care cereau o voce forte, emitea sunete lipsite de vigoare. La observația dirijorului a mărturisit cu oarecare jenă că nu-și aude bine glasul.

Afecțiunile urechii sînt foarte frecvente și destul de grave. Ele expun pe individ întotdeauna la pierderea auzului, adică la surzenie, ceea ce transformă pe orice om normal într-un infirm, iar pe cîntăreț îl silește să-și încheie cariera.

Se presupune însă că pentru crearea unui artist profesionist, afecțiunile care ar putea interveni se vor evita prin îngrijirea și menținerea unei urechi sănătoase, la fel cum se îngrijește și organul vocal propriu-zis – căci primul întregește pe al doilea și nici n-am putea vorbi de igiena vocală, fără a vorbi de igiena organică generală a unui cîntăreț.

Dirijorii, pianiștii, instrumentiștii, compozitorii și regizorii chiar au nevoie de ureche muzicală. Unii dintre ei au chiar ceea ce se numește ureche absolută, adică au calitatea de a înregistra și a cunoaște, după auz, orice notă sau sunet emis de un cîntăreț sau cîntat de vreun instrument muzical.

Multiplele defecte ale vocilor cîntăreților pe care le-am enumerat mai sus nu sînt totdeauna iremediabile, ele se pot remedia în majoritatea cazurilor prin studii, dacă nu chiar total, cel puțin în parte, dînd astfel rezultate care să satisfacă toate exigențele artistice.

O serie întreagă de condiții externe, multiple și variate mai pot, de asemenea, condiționa defectarea organului vocal.

Frigul obligă cîntărețul să folosească băuturi prea calde care irită aparatul vocal.

Căldura prea mare din timpul verii dă o stare de oboseală și de apăsare generală.

Praful irită mucoasele respiratorii, fumul le congestionează într-atît încît produce răguşeala celui mai sănătos organ vocal.

Tulburări vocale pot fi provocate chiar și de folosirea irațională a diverselor parfumuri tari, sau de îngrijirea zilnică cu cosmetice. Ele congestionează mușchii laringelui prin tăria mirosurilor, ajungînd uneori la obosirea și sensibilizarea coardelor vocale.

Dacă umezeala localității influențează asupra vocii lui, nici mediul uscat nu este mai bun, căci viața într-o atmosferă lipsită de vapori de apă, ca și viața într-un apartament supraîncălzit, afectează mucoasa laringelui. Un vas plin cu apă ținut în cameră este necesar.

Nevoia de a bea băuturi reci, acide, ca : vin, șampanie, bere etc., este foarte frecventă la cîntăreți după terminarea spectacolului.

Întotdeauna după spectacole eu n-am băut altceva decît ceai cald, iar ca mîncare o mică porție de șuncă sau friptură slabă, fără muștar sau murături, de multe ori preferind acestora, o cafea cu lapte cu pîine prăjită ; după terminarea spectacolului, pentru destinderea nervilor și ușurarea digestiei, este de preferat să nu mai dăm de lucru stomacului.

Piper, alune, nuci etc. le-am evitat de teama iritării coardelor vocale, după cum am evitat să-mi petrec timpul în camere îmbîcsite de fum de țigară, inhalarea lui fiind pentru voce tot așa de dăunătoare ca și fumatul însuși.

Afirm în cuprinsul acestei lucrări că emiterea sunetelor exagerat de tare surmenează vocea care cu vremea își pierde frumusețea, făcînd-o stridentă și deci supărătoare auzului.

Surmenajul însă mai poate interveni și cînd artistul este distribuit în opere în care compozitorii, pentru a face

efecte orchestrale, se lasă furați în compozițiile lor de țesături grele, uitînd astfel de posibilitățile vocale naturale ale cîntăreților. În acest caz, dacă artistul nu posedă la perfecție meșteșugul cîntului, va uza la maximum de organul său vocal, declasîndu-și vocea.

Același lucru se întîmplă cînd cîntărețul cîntă concomitent roluri în registre diferite. Atunci el nu va ști niciodată în ce categorie este clasificată vocea sa, uzînd de ea irațional.

Uneori chiar conducerea în *forte* a orchestrei dăunează unui cîntăreț, căci el este obligat să forțeze vocea la maximum. De aceea, după cum un bun cîntăreț trebuie să-și dozeze suflul în timpul cîntului pentru a termina spectacolul fără a se obosi, tot așa un bun dirijor are datoria să-și stăpînească orchestra astfel încît să nu oblige pe cîntăreți să emită sunete forțate, nenaturale. Publicul vine la operă ca să audă un spectacol reușit din toate punctele de vedere, el vrea să se delecteze la auzul unei voci frumoase și să înțeleagă libretul. Dacă asistă la un spectacol în care vocile se iau la întrecere cu orchestra, în loc să se destindă pleacă de la teatru cu dureri de cap !

O perfectă colaborare între orchestră și ansamblul unei opere se realizează atunci cînd dirijorul conduce astfel orchestra încît aceasta să nu acopere părțile vocale. Chiar dacă în acompaniament mai intervin și instrumente de suflat, care se știe că pot acoperi vocea cu sunetul lor puternic, acestea pot să se încadreze totuși în ansamblu în așa fel încît acompaniamentul să fie omogen. Dacă orchestra va cînta mult prea tare, fără îndoială că va acoperi o voce oricît de bine impostată ar fi ea, iar cîntărețul fără experiență, știind că nu este auzit, va forța vocea peste limitele sale naturale și cu vremea va ajunge la o voce stridentă, lipsită de suplețe și strălucire.

Sfătuiesc deci pe tinerii artiști să nu se lase furați de sunetele orchestrei, să cînte în spectacole cu vocea cu care au cîntat la repetițiile generale, cînd și-au dat întreaga măsură a glasului lor.

Cîntul liniștit pe linia sa corectă păstrează frumusețea și prospețimea glasului ; în cazul cînd orchestra ar fi condusă mai puternic, atunci perfecta dicțiune este aceea care contribuie în mare măsură ca fiecare sunet să fie bine auzit în sală.

Am cunoscut artiști care la repetiții nu cîntau cu „toată vocea", păstrîndu-se pentru spectacol, avînd astfel credința că a cînta în fiecare zi cu toată vocea, i-ar obosi. Procedeul acesta îl consider greșit, căci așa se ajunge la anemierea glasului, iar atunci cînd cînți în spectacol, nu mai poți cunoaște posibilitățile de dozare a glasului.

Totdeauna cînd îmi pregăteam un rol, cînd îl învățam din punct de vedere muzical, cîntam cu mezza-voce (jumătate-glas).

Abia după ce cunoșteam toate detaliile muzicale ale rolului și după ce învățam textul, cîntam cu voce plină, avînd grijă ca orice sunet să fie amplificat de rezonatorii corespunzători. Aceasta se cheamă „a pune rolul în glas".

Cînd începeam repetițiile de scenă cu orchestra, dădeam întreaga măsură a glasului ca și în spectacole, pentru a-mi putea da seama ce lipsuri eventuale ar exista în glas, căci glasul sună altfel cînd cînți cu cortina ridicată și altfel cînd se cîntă într-o cameră fără acustică, unde n-ai decît un control aproximativ.

O dată asigurat că nu exista nici o dificultate vocală, începeam să mă acomodez cu jocul de scenă, cu orchestra, dozîndu-mi vocea conform indicațiilor partiturii, căutînd să-mi gradez în același timp și mișcările pe care mi le cerea rolul, pentru ca să nu-mi obosesc respirația de care aveam nevoie în cînt.

Pentru ca un artist-cîntăreț să aibă cît mai puține defecte în glas și pentru ca să nu fie expus de a le căpăta, el trebuie să ducă o viață ordonată și cumpătată, ținînd seama că există o igienă a cîntărețului așa cum există, în genere, o igienă a omului.

Din propria-mi experiență pot să vă spun că igiena cîntărețului din cursul zilelor de activitate are un mare rol.

Socotesc că după sculatul de dimineață, gimnastica matinală constituie prima grijă a cîntărețului.

Dimineața este recomandabil un dejun moderat, după care plimbările în aer liber sînt necesare în orice anotimp, natural cu condiția de a fi îmbrăcat potrivit vremii. Desigur, artistul va căuta numai aerul curat, locuri de plimbare fără zgomote de circulație mare. Cînd temperatura este scăzută și cînd aerul atmosferic este prea umed, nu va vorbi și va respira pe nas, iar dacă este nevoit să iasă din casă pe timp de ceață, își va acoperi nasul cu un fular, respirînd printr-însul. La primul semn de răceală, singurul mijloc de a preveni o complicație care poate aduce răgușeala glasului sau tusea, este acela de a sta în pat, un ceai cald, un dejun mai ușor și repaus vocal complet.

Pentru dezintoxicarea organismului de care are nevoie orice om în general și mai ales cîntărețul a cărui voce trebuie să fie cît mai pură și strălucitoare, recomand cel puțin o zi pe săptămînă cu un dejun compus din fructe, compoturi, limonade etc.

Înainte de spectacol, ca și în zilele de repetiție, trebuie evitate stările de emotivitate care tulbură liniștea sufletească, precum și preocupările care îndepărtează pe cîntăreți de interpretarea rolului pe care îl cîntă.

În privința băuturilor alcoolice luate în chip de „stimulent", ele sînt total contraindicate atît înainte cît și după spectacol.

Să nu uităm că învățămîntul cîntului este foarte dificil, că el îți cere o răbdare fără margini și că tot timpul trebuie să înveți.

Din nenorocire ținem seama de aceste recomandări numai după ce „am pățit-o" și orice sfat care ni se dă cînd sîntem tineri ni se pare nelalocul lui. În același timp, trebuie să căutăm să ne împrospătăm cunoștințele,

găsindu-ne timp pentru eliminarea erorilor, a iluziilor, trăind cît mai aproape de realitate.

Artistul trebuie să-și impună singur restricții și privațiuni ca să ajungă la scopul pe care și l-a propus. De aceea, are nevoie să-și disciplineze acțiunile și voința printr-o educație severă, care să nu-i lase să se abată

de la un drum sănătos, care să nu-i compromită personalitatea şi să-i ruineze cariera.

Aceeaşi importanţă o are şi formarea caracterului artistului ca şi controlul înclinaţiilor sale naturale. Artiştii tineri trebuie antrenaţi către preocupări superioare.

Să cunoască viaţa oamenilor din jurul lor, să se instruiască, să asculte producţiile artistice ale înaintaşilor şi să înveţe din experienţa acestora luîndu-i ca exemplu.

Cei mai în vîrstă, la rîndul lor, trebuie să-i încurajeze pe cei tineri, ajutîndu-i să facă primii paşi şi să nu treacă cu uşurinţă peste eventualele lipsuri pe care le are orice artist începător.

Cîntăreţii timizi sau stăpîniţi de frică (trac) trebuie ajutaţi, prin toate mijloacele, să se familiarizeze cu mediul artistic înconjurător. Vor fi puşi în contact cu tinerii de seama lor, cu lumea, îndemnîndu-i să se manifeste oriunde, pentru a se obişnui să apară în faţa publicului.

Pentru ca munca artistică să dea randament, se impune categoric repausul. Cu cît activitatea este mai intensă, cu atît mai mare este şi nevoia de repaus.

Reglementarea somnului este tot aşa de necesară după cum, pentru a avea un stomac sănătos, trebuie să mîncăm la ore fixe. Prin urmare, pentru a avea un somn liniştit cîntăreţul trebuie să mănînce şi să doarmă totdeauna la aceleaşi ore. Fiecare trebuie să părăsească pe cît posibil toate preocupările din timpul zilei.

Somnul trebuie să vină pe cale naturală la omul sănătos şi nu cu ajutorul somniferelor, care au la bază substanţe toxice, dăunătoare organismului. Evitaţi pe cît posibil în cursul zilei zbuciumările nervoase şi dacă totuşi sînteţi predispuşi la insomnii recomand (din propriami experienţă) ca înainte de a vă culca să faceţi o plimbare de o jumătate de oră, inspirînd adînc şi regulat aerul curat de afară şi apoi intraţi în casă preocupaţi numai de gîndul de a dormi.

După ce v-aţi sculat din pat dimineaţa, veţi fi complet refăcuţi începînd munca cu mai mare plăcere.

Preocupaţi-vă în timpul liber de lucruri frumoase ca să n-ajungeţi să vă consumaţi în van întreaga energie a sistemului nervos din cauza „plictiselii". Meseria voastră este frumoasă, variată, admirată de toţi, încît nu trebuie să aveţi „momente de plictiseală". Plictiseala o simt numai oamenii care nu au nici un ţel, nici un ideal.

Petrecerile sau chefurile interminabile în localurile pline de fum şi de mirosuri, viaţa trăită în declanşări de emoţii şi pasiuni duc la declasări vocale care scurtează sigur cariera unui cîntăreţ.

A şti să te distrezi în mod cumpătat şi să rezişti tentaţiilor la care artistul este expus face parte dintr-un plan de viaţă bine conceput.

Pentru aceasta, trebuie mai întîi să ştii ce vrei şi să cunoşti ce trebuie să dai artei.

Anexa

Cîţiva termeni tehnici mai des utilizaţi în cînt

A perso la strada – a pierdut drumul bun al impostaţiei.

Aperto, ma coperto – deschis, dar acoperit – se referă la sunet care poate fi deschis, dar nu împrăştiat. Un sunet deschis fără acoperire va fi ceea ce numim voce albă, plată.

Appoggio – sprijin, sau reazim. El se referă numai la sprijinul ce trebuie să-l aibă coloana de aer pe diafragmă.

Della stessa famiglia – din aceeaşi familie, adică nu un sunet emis într-un fel şi altul în alt fel.

Fortissimo ma leggerissimo – oricît de forte va fi sunetul emis, el va fi cîntat totuşi cu uşurinţă, nu rigid, nu anchilozat, ci lejer.

Ha fatto fiasco – a dat un chix.

La fatica del diavolo – „chinul diavolului", adică lupta care se dă între coloana sonoră de aer care caută să iasă şi obstacolele ce i se pun în cale prin strîngerea laringelui.

La forza à l-aria, non òrgano – forţa (atunci cînd emitem un sunet în forte) va fi coloana de aer, nu organul vocal, numai astfel coardele vocale vor suna liber.

La paleta dei colori – paleta culorilor, se referă la nuanţele de culori vocale prin care se redă stările sufleteşti ale personajelor.

La voce che balla – (*ballare* înseamnă a dansa). Voce care nu e destul de susţinută, fermă (voce care joacă, bălăbăne).

La voce per aria – voce împrăştiată, răspîndită, nu o voce fermă, concentrată.

La voce spiegata – a desfăşura întregul volum vocal, adică a da drumul vocii să sune în toată plenitudinea ei.

Libera della materia – coloana de aer să nu fie stînjenită de nimic în mersul ei spre ieşire.

Non immagrirlo – a nu slăbi sunetul.

Se la cava da dove può – a scoate (vocea) de unde poate. Această expresie se referă la cei care nu posedă o şcoală bună şi emit sunetele „cum o ieşi, să iasă".

Sfumatùra – a descreşte un sunet, a fila o notă.

Sostenére il fiato – a susţine respiraţia.

Spostáre la voce – a deplasa vocea, a o conduce pe un drum greşit.

Stonare – a cînta fals, a distona.

Voce ben appoggiata – voce bine sprijinită pe diafragmă.

Voce mal appoggiata – voce rău sprijinită pe diafragmă, sprijinită pe laringe (pe coardele vocale).

Voce ingolata – voce gîtuită.

Voce squillante – voce care sună ca o trompetă strălucitoare.

Cuprinsul

	Pag.
De vorbă cu un tînăr cîntăreţ	5
Aparatul vocal	14
Vocea	23
Registre. Rezonatori	36
Respiraţia	43
Emisiune – Impostaţie	53
Interpretarea	125
Tracul	195
Defecte vocale. Igiena cîntăreţului	231
Anexă	269

Responsabil de carte: Titus Moisescu
Tehnoredactor: Mircea Arsenescu

Dat la cules 21.09.960. Bun de tipar 11.10.960. Tiraj 7.145 ex. Hîrtie semivelină satinată de 80 gr/m². Ft. 540×840/16. Coli ed. 13,42. Coli de tipar 17. Ediția I. Comanda 383. Planșe I. A. nr 1787. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78 (R)

Tiparul executat sub com. nr. 2707 la Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918" str. Grigore Alexandrescu nr. 93—95. — București, R.P.R.

* * *

Lieduri
de compozitori romîni
(pentru concursul „Enescu")

•

Diamandi Gheciu
Lieduri pe versuri
ale poeților romîni
contemporani

•

J. Brahms
4 lieduri pentru voce
și pian

•

E. Grieg
Cîntecul lui Solveig

•

* * *

Cîntece și romanțe
din creația
compozitorilor clasici
ruși

•

* * *

Arii și duete din operete

Vor apărea:

* * *

Arii din opere

•

* * *

Arii vechi